













# বাংলা নাট্যসাহিত্যের ইতিহাস

( ১৮৫২—১৯০০ )

প্রথম খণ্ড

কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের বাংলা সাহিত্যের অধ্যাপক  
ডক্টর **শ্রী আশুতোষ ভট্টাচার্য** এম. এ., .পি-এইচ. ডি.



এ, মুখার্জী অ্যান্ড কোং প্রাঃ লিঃ  
২ বঙ্কিম চ্যাটার্জী স্ট্রীট, কলিকাতা-১২

---

BANGLA NATYASAHITYER ITIHAS : 1852—1900  
[History of the Bengali Drama : 1852—1900]  
by Dr. Ashutosh Bhattacharya, M.A., Ph.D.  
Price : Rs. 12.50 nP. (Rupees Twelve & fifty nP.)

---

প্রকাশক

শ্রীঅমিয়রঞ্জন মুখোপাধ্যায়

এ, মুখার্জী অ্যান্ড কোং প্রাঃ লিমিটেড্

২, বঙ্কিম চ্যাটার্জী স্ট্রীট, কলিকাতা—১২

প্রথম সংস্করণ—বৈশাখ ১৩৬২ ( ১৯৫৫ )

দ্বিতীয় সংস্করণ—পৌষ ১৩৬৭ ( ১৯৬০ )

মূল্য—টাকা ১২.৫০ ন. প. ( বার টাকা পঞ্চাশ ন. প. )

মুদ্রাকর :

শ্রীযোগেশচন্দ্র সরথেল

ক্যালকাটা ওরিয়েন্টাল প্রেস প্রাঃ লিঃ

৯ পঞ্চানন ঘোষ লেন

কলিকাতা—৯

ডক্টর শ্রীযুক্ত সুশীলকুমার দে  
এম. এ., ডি. লিট. ( লণ্ডন )  
মহোদয় প্রত্যাশ্চেষ্টে



## প্রথম সংস্করণের নিবেদন

১৯৩৯ সনে আমার 'বাংলা মঙ্গলকাব্যের ইতিহাস' প্রথম সংস্করণ প্রকাশিত হয়। ইহার সাক্ষ্যে উৎসাহিত হইয়া তাহার পরের বৎসরই বাংলা সাহিত্যের অন্ত্র আর একটি বিভাগ অবলম্বন করিয়া অম্লরূপ আর একখানি ইতিহাস রচনা করিতে মনস্থ করি এবং এই সম্পর্কে বিশেষ কিছু বিচার না করিয়াই নাট্য-সাহিত্য বিভাগটি মনোনীত করিয়া লই। বিষয়টি বিস্তৃত এবং তুরূহ হওয়া সত্ত্বেও এই দায়িত্ব গ্রহণ করিবার পক্ষে আমার কতকগুলি প্রাথমিক সুবিধাও ছিল। আমার প্রিয় অধ্যাপক ডক্টর শ্রীযুক্ত হুশীলকুমার দে মহাশয় বাংলা নাট্য-সাহিত্যের ইতিহাস রচনার সূত্রপাত করিয়াছিলেন। কিন্তু দুর্ভাগ্যের বিষয়, তিনি আদিযুগের কয়েকজন নাট্যকার সম্পর্কে বিচ্ছিন্নভাবে কয়েকটি আলোচনা প্রকাশ করিয়া তাহার সূত্র পরিত্যাগ করেন। তাহা সত্ত্বেও তিনি আধুনিক বাংলা সাহিত্যের ইতিহাস অধ্যাপনা কালে তাঁহার ছাত্রদিগের সম্মুখে ইহার যে একটি হ্রস্ব খসড়া প্রস্তুত করিয়া দিতেন, তাহা অল্পসংখ্যে করিয়া যে কেহ অতি সহজেই ইহার একটি পূর্ণাঙ্গ পরিচয় লাভ করিতে পারিত। অতএব এই বিষয়ে একটি সুস্পষ্ট খসড়ার নির্দেশ তাঁহার মত অভিজ্ঞ অধ্যাপকের নিকট হইতে লাভ করিয়াছিলাম বলিয়া এই কার্যের পরিকল্পনা-বিষয়ে আমার কোন বেগ পাইতে হয় নাই। তারপর আমি সুপ্রসিদ্ধ রবীন্দ্র-সাহিত্যরসিক ঔপন্যাসিক স্বর্গীয় চারুচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় এবং বাংলার শ্রেষ্ঠ কবি-সমালোচক স্বর্গীয় মোহিতলাল মজুমদার মহাশয়ের নিকট বিভিন্ন যুগের বিভিন্ন নাটক বিশদভাবে অধ্যয়ন করিবার সৌভাগ্য লাভ করি। তাহার ফলে বাংলা নাট্যসাহিত্যের বিভিন্ন যুগের বৈশিষ্ট্যের সঙ্গে যে পরিচয় স্থাপিত হইয়াছিল, তাহাও আমার এই দুঃসাহসিক কার্যের অন্ততম নির্ভর হইতে পারিবে বলিয়া ভাবিয়াছিলাম। ঢাকা বিশ্ববিদ্যালয়ের বাংলা বিভাগ হইতে উক্ত অধ্যাপক-দিগের কেহ কেহ অবসর গ্রহণ করিবার পর হইতেই বাংলা নাট্যসাহিত্যের অধিকাংশ বিষয়েরই অধ্যাপনার দায়িত্ব আমার উপর অর্পিত হয়। উক্ত স্বনাম-খ্যাত অধ্যাপকগণ এই বিষয়ক অধ্যাপনার যে উচ্চ মান প্রতিষ্ঠা করিয়াছিলেন, তাহা যথাসম্ভব রক্ষা করিবার আগ্রহাতিশয্যে এই সম্পর্কিত প্রয়োজনীয় বহু উপকরণ একত্র সংগ্রহ করিতে হইয়াছিল। তাহাও আমার এই গ্রন্থ রচনায়



সহায়ক হইবে বলিয়া ভাবিয়াছিলাম। কিন্তু এই কার্বে যতই অগ্রসর হইতে লাগিলাম, ততই ইহার বিস্তৃতি এবং গভীরতা দেখিয়া হতাশ হইয়া পড়িলাম। কিন্তু একবার যে কার্ণ আরম্ভ করিয়াছিলাম, তাহা মধ্যপথে পরিত্যাগ করাও সমীচীন বোধ করিলাম না, সাধ্যমত এই দুর্লভ পথ অতিক্রম করিয়া চলিলাম। দীর্ঘকাল পরিশ্রমের পর এই স্রব্ধ গ্রন্থখানির রচনা-কার্য শেষ হইয়াছে।

আমি এই গ্রন্থে কেবল মাত্র মৌলিক নাটক লইয়াই আলোচনা করিয়াছি— অল্পবাদ নাটক, নাটকাস্তরিত উপজ্ঞাস ও জীবন-চরিত ইহার আলোচনার অন্তর্ভুক্ত করি নাই। বাংলা নাট্যসাহিত্যের পরিপূর্ণ একশত বৎসরের পরিচয় দিতে গিয়া অতি-আধুনিক নাট্যকারদিগের সম্পর্কেও একটি সংক্ষিপ্ত অধ্যায় ইহাতে যোগ করিয়াছি; কিন্তু জীবিত অতি-আধুনিক নাট্যকারদিগের সম্পর্কে আলোচনার একটি প্রধান অসুবিধা এই যে, তাঁহাদের নাট্যপ্রতিভার ক্রম-বিকাশের ধারা শেষ পর্যন্ত নির্দেশ করা যায় না, সেইজন্য তাঁহাদের সম্পর্কে চূড়ান্ত অভিমত প্রকাশ করা সম্ভব নহে। তথাপি তাঁহাদের প্রত্যেকের যে-সকল নাটক এযাবৎ প্রকাশিত হইয়াছে, তাহাদের উপর নির্ভর করিয়াই তাঁহাদের সম্পর্কে মতামত গঠন করিয়াছি। বলা বাহুল্য, তাঁহাদের নাট্যকার-জীবন এখনও সক্রিয় আছে, তাঁহাদের সম্পর্কে এই মতামত ভবিষ্যতে পরিবর্তিত হইতে পারে।

এখানে আরও একটি কথা স্পষ্ট করিয়া বলিয়া রাখা প্রয়োজন মনে করি— আমি এই গ্রন্থে বাংলা নাট্যসাহিত্যের ইতিহাস রচনা করিয়াছি, নাট্যশালার ইতিহাস কিংবা নাট্যকারদিগের জীবন-চরিত রচনা করি নাই। ইহার কারণ, স্বর্গীয় ব্রজেননাথ বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয়ের ‘বঙ্গীয় নাট্যশালার ইতিহাস’ রচিত হইবার পর, এই বিষয়ক আর নূতন কোনও আলোচনার প্রয়োজন আছে বলিয়া মনে করি না; তারপর এ পর্যন্ত আমাদের দেশে সাহিত্যের, বিশেষতঃ নাটকের, আলোচনার নামে যে-সকল গ্রন্থ প্রকাশিত হইয়াছে, তাহাদের মধ্যে যে পরিমাণে নাট্যকারের জীবন-চরিত কীর্তিত হইয়াছে, সেই পরিমাণে তাঁহাদের সাহিত্যের আলোচনা বিশেষ কিছুই হয় নাই বলিতে হইবে; অতএব আমি গতানুগতিক পথ পরিত্যাগ করিয়াছি।

এই গ্রন্থ রচনা ও প্রকাশের কার্বে আমি তাঁহাদের নিকট ঋণী, তাঁহাদের মধ্যে কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের রামতনু লাহিড়ী অধ্যাপক ভট্টর শ্রীযুক্ত শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় মহোদয়ের নাম সর্বাগ্রে উল্লেখযোগ্য।

একথা সত্য যে, তাঁহার উৎসাহ ও সহায়ত্ব লাভ করিতে না পারিলে কেবল মাত্র এই গ্রন্থখানিই কেন, আমার সাম্প্রতিক প্রকাশিত কোন গ্রন্থই বর্তমান অবস্থায় আমার পক্ষে প্রকাশ করা সম্ভব হইত না। আমার পরম প্রকৃষ্ট অধ্যাপক শ্রীযুক্ত হরিদাস ভট্টাচার্য দর্শনসাগর মহোদয়ও আমাকে নানা ভাবে উৎসাহ দান করিয়া আমার এই দুর্লভ কার্য সম্পূর্ণ করিতে সহায়তা করিয়াছেন। বঙ্কুবর ডাক্তর শ্রীযুক্ত শশিভূষণ দাশগুপ্ত, অধ্যাপক শ্রীযুক্ত জগদীশ ভট্টাচার্য এবং অধ্যাপক শ্রীযুক্ত পৃথ্বীশ নিয়োগী মহাশয় সর্বদা উৎসাহ ও পরামর্শ দ্বারা এই বিষয়ে আমার আগ্রহ অটুট রাখিয়াছেন। লক্ষপ্রতিষ্ঠ নাট্যকার শ্রীযুক্ত প্রমথনাথ বিনী তাঁহার স্বরচিত নাটক সম্পর্কিত প্রয়োজনীয় তথ্য আমাকে জানাইয়া উপকৃত করিয়াছেন। বঙ্গীয় সাহিত্য পরিষদের ভূতপূর্ব সম্পাদক স্বর্গত ব্রজেননাথ বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয় বঙ্গীয় সাহিত্য পরিষদের গ্রন্থাগার এবং স্বীয় গ্রন্থসংগ্রহ হইতে বহু দৃষ্টপা্য গ্রন্থ আমাকে ব্যবহার করিবার সকল প্রকার সুযোগ না দিলে এই গ্রন্থ-রচনা কিছুতেই সম্পূর্ণতা লাভ করিতে পারিত না। পরিশিষ্টে প্রকাশিত এক শত বৎসরের বাংলা নাটকের তালিকাটি প্রস্তুত করিবার কার্যে শ্রীযুক্ত সনৎকুমার গুপ্ত মহাশয় আমাকে সাহায্য করিয়াছেন। গ্রন্থের কোন কোন অংশ রচনার সময় বঙ্কুবর শ্রীযুক্ত কুলচন্দ্র সেন এম. এ. মহাশয় এবং কল্যাণভাজন শ্রীমান অধীর দেব নিকট হইতে সাহায্য লাভ করিয়াছি। বাংলা সাহিত্যের পরম বান্ধব সদগ্রন্থ-প্রকাশক শ্রীযুক্ত অমিয়রঞ্জন মুখোপাধ্যায় মহোদয় এই স্ববৃহৎ গ্রন্থখানি প্রকাশের দায়িত্ব গ্রহণ করিয়া আমাকে কৃতজ্ঞতাপাশে আবদ্ধ করিয়াছেন।

কলিকাতা  
পঁচিশে বৈশাখ, ১৩৬২ সাল

শ্রীআশুতোষ ভট্টাচার্য

"Drama is undoubtedly the greatest form of literature, all thoughts are thought dramatically, all life is lived dramatically. . . . . The earliest stage is man's mind, plays were enacted long before the first theatre was opened."

—Gerhart Hauptmann





# সূচী

## ভূমিকা

বিষয়	পৃষ্ঠা
নাটক	১
যাত্রা	৬৩

## আদি যুগ

( ১৮৫২—১৮৭২ )

সূচনা ( ১৮৫২—১৮৭২ )	৮৪
প্রথম অধ্যায় ( ১৮৫২ )	
তারাচরণ শিকদার	৮৮-১০২
যোগেন্দ্রচন্দ্র গুপ্ত	১০২-১০৬
দ্বিতীয় অধ্যায় ( ১৮৫৩—১৮৭৪ )	
হরচন্দ্র ঘোষ	১০৭-১২০
তৃতীয় অধ্যায় ( ১৮৫৪—১৮৭৫ )	
রামনারায়ণ তর্করত্ন	১২০-১৪৭
চতুর্থ অধ্যায় ( ১৮৫৮—১৮৭৪ )	
মাইকেল মধুসূদন দত্ত	১৪৮-১২২
পঞ্চম অধ্যায় ( ১৮৬০—১৮৭৩ )	
দীনবন্ধু মিত্র	২০০-২৮৮
ষষ্ঠ অধ্যায় ( ১৮৫৬—১৮৭২ )	
বিবিধ নাটক ও নাট্যকার	২৮২-২২২

## মধ্য যুগ

( ১৮৭৩—১৯০০ )

সূচনা	৩০০-৩০৫
প্রথম অধ্যায় ( ১৮৬৭—১৮৯০ )	
মনোমোহন বসু	৩০৬-৩২৪

বিষয়	পৃষ্ঠা
দ্বিতীয় অধ্যায় ( ১৮৭২—১৯০০ )	
জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর	৩২৫-৩৭১
তৃতীয় অধ্যায় ( ১৮৭৭—১৯১২ )	
গিরিশচন্দ্র ঘোষ	৩৪২-৪৬৩
চতুর্থ অধ্যায় ( ১৮৭৫—১৯২৮ )	
অমৃতলাল বসু	৪৬৪-৫০১
পঞ্চম অধ্যায় ( ১৮৭৫—১৮৯৩ )	
রাজকৃষ্ণ রায়	৫০২-৫১৮
ষষ্ঠ অধ্যায় ( ১৮৭৬—১৯০০ )	
বিবিধ নাট্যকার	৫১৯-৫৪৮
সপ্তম অধ্যায় ( ১৮৫২—১৯০০ )	
অনুবাদ নাটক	৫৪৯-৫৮৩
অষ্টম অধ্যায় ( ১৭৯৫—১৯১২ )	
নাট্যশালা	৫৮৪-৬০৮

### পরিশিষ্ট

(ক) ১৮৫২—১৯০০ পর্যন্ত প্রকাশিত নাটক	৬১১-৬২১
(খ) নির্ঘণ্ট	৬২২-৬৩৬

# বাংলা নাট্যসাহিত্যের ইতিহাস

প্রথম খণ্ড





# ভূমিকা

১

## নাটক

### নাটক-বিচার

আধুনিক বাংলার কাব্য ও কথাসাহিত্য বিভাগে প্রথম শ্রেণীর রচনার কোন অভাব না থাকিলেও, নাট্যসাহিত্য বিভাগে ইহার অভাব আছে বলিয়া অনেকের মনে করিয়া থাকেন। শতাব্দিক বৎসরের অল্পশীলনের ফলে বাংলা সাহিত্যের অগ্রাঙ্ক সকল বিভাগেই বাঙ্গালী মনীষার চরমোৎকর্ষের বিকাশ হওয়া সত্ত্বেও, কেবল মাত্র নাট্যসাহিত্যের ক্ষেত্রে যদি তাহার ব্যতিক্রম দেখা দিয়া থাকে, তবে তাহার জন্ত কে বা কি দায়ী, তাহা আজ গভীরভাবে বিবেচনা করিয়া দেখা প্রয়োজন হইয়া পড়িয়াছে। এ কথা সত্য যে, মাইকেল ও রবীন্দ্রনাথের মত প্রথম শ্রেণীর প্রতিভাও বাংলা নাটক রচনার নিয়োজিত হইয়াছিল। এই দুই ক্ষণজন্মা মনীষীর অনন্তসাধারণ প্রতিভার দুর্লভ স্পর্শে বাংলা সাহিত্যের বহু বিভাগেই নূতন প্রাণসঞ্চার হইয়াছিল, কিন্তু তাহা সত্ত্বেও নাট্যসাহিত্যের ক্ষেত্রে তাঁহাদের দান কেন যে সর্বজনগ্রাহ্য বলিয়া স্বীকৃত হইতে পারে নাই, তাহাও বিচার করিয়া দেখা প্রয়োজন। এ কথা সত্য যে, উনবিংশ শতাব্দী হইতে আরম্ভ করিয়া বিংশ শতাব্দীর প্রথম ভাগ পর্যন্ত বাংলা সাহিত্যের বিভিন্ন বিভাগে যে সকল অলোক-সাধারণ প্রতিভার আবির্ভাব হইয়াছিল, তাঁহাদের সাধনার ফলেও বাংলা নাট্যসাহিত্যের সৃষ্টি যদি প্রথম শ্রেণীর মর্যাদায় উন্নীত না হইয়া থাকে, তবে ইহার বর্তমান বৈশিষ্ট্যহীন যুগে কিংবা আসন্ন অনিশ্চিত ভবিষ্যতেও ইহার সম্বন্ধে আশাপ্রদ কিছু আছে বলিয়া মনে হয় না।

যাহারা বাংলা সাহিত্যে উৎকৃষ্ট নাটক রচিত হয় নাই বলিয়া আক্ষেপ করিয়া থাকেন, তাঁহারা প্রধানতঃ এলিজাবেথীয় যুগের ইংরেজি নাটককেই আদর্শ নাট্যরচনা মনে করিয়া, বাংলা সাহিত্যেও অল্পরূপ রচনার প্রত্যাশা করিয়া থাকেন। বাংলা সাহিত্যের সমালোচকগণও এলিজাবেথীয় যুগের

ইংরেজি নাটকের উপর ভিত্তি করিয়া রচিত ইংরেজি সমালোচনা-পদ্ধতি দ্বারা বাংলা নাটকের মূল্য বিচার করেন। এই সম্পর্কে এই দেশীয় সংস্কৃত নাটক বিচারের যে পদ্ধতিটি আছে, তাহা কদাচ অনুসরণ করা হয় না। কিন্তু ইহা কতদূর সঙ্গত তাহা প্রথমেই বিবেচনা করা প্রয়োজন।

এ কথা সকলেই স্বীকার করিবেন যে, ইংরেজি সাহিত্যেও এলিজাবেথীয় যুগের নাটক ও জর্জীয় যুগের নাটকের আদর্শ এক নহে—সেক্সপীয়র ও বার্নার্ড শ'র নাটকের মধ্যে অঙ্গ ও ভাবগত পার্থক্য আছে। অথচ বার্নার্ড শ'ও একজন শ্রেষ্ঠ নাট্যকাররূপেই সম্মান লাভ করিয়াছেন। ইংরেজি নাটক ও ফরাসী নাটক এক নহে, অথচ কোন ফরাসী সাহিত্য-সমালোচককে তাঁহার ভাষায় পূর্ণাঙ্গ নাটক রচিত হয় নাই বলিয়া আক্ষেপ করিতে শোনা যায় না। অতএব এলিজাবেথীয় নাটকের আদর্শ যত উচ্চই হউক, যাহারা দেশকালকে উপেক্ষা করিয়া তাহারই সর্বত্র প্রতিষ্ঠা দেখিতে চান, তাহারাই একটা মৌলিক বিষয়ে অত্যন্ত সাধারণ ভুল করিয়া থাকেন। নাটক যদি জাতির জীবনেরই প্রতিক্রমণ হইয়া থাকে, তবে সেই জীবন সেই জাতিরই নিজস্ব বৈশিষ্ট্য অতিক্রম করিয়া যাইতে পারে না। বিশেষতঃ নাটকের জীবন কোন আত্ম-কেন্দ্রিক ব্যক্তি-জীবন নহে, বৃহত্তর সামাজিক জীবন। সামাজিক জীবন কতকগুলি পারিপার্শ্বিক অবস্থার অধীন—বিশেষ দেশ ও বিশেষ কাল সেই পারিপার্শ্বিক অবস্থা গঠন করিয়া থাকে। তবে এ কথা সত্য যে, এই বিশেষ দেশ ও বিশেষ কালের মধ্যে একটি চিরন্তন মানুষও আছে, কিন্তু পারিপার্শ্বিক অবস্থা উপেক্ষা করিয়া সেই চিরন্তন মানুষটির সন্ধান নাটকের লক্ষ্য নহে—পারিপার্শ্বিক ঘটনার ঘাত-প্রতিঘাতের ভিতর দিয়া তাহার পরিচয়টি আপনা হইতে প্রকাশ পাইবে। নাট্যকারের লক্ষ্য পারিপার্শ্বিক অবস্থার উপর, চিরন্তন মানবাত্মার উপর নহে; নাট্যকারের দৃষ্টির সঙ্গে দার্শনিকের দৃষ্টির এইখানেই পার্থক্য। তবে পারিপার্শ্বিক অবস্থার যথার্থ বর্ণনার ভিতর দিয়া নাটকীয় চরিত্রের আচরণকে নিখুঁত করিয়া তুলিতে পারিলেই চিরন্তন মানবাত্মাটি তাহার ভিতর হইতে আপনি প্রকাশ পাইয়া থাকে। সেক্সপীয়র পারিপার্শ্বিক অবস্থার উপর ভিত্তি করিয়াই তাঁহার চরিত্রগুলি গঠন করিয়াছেন। বার্নার্ড শ'র যুগে সেই পারিপার্শ্বিক অবস্থার পরিবর্তন হইয়া গিয়াছে; শুধু তাহাই নহে, ইংলণ্ডের সামাজিক জীবনের আদর্শেরও সঙ্গে সঙ্গে পরিবর্তন হইয়াছে। সেইজন্য যদি জর্জীয় যুগেই সেক্সপীয়র আবির্ভূত হইতেন, তবে

ইহারই সামাজিক পরিবেশ ও আদর্শ বা যুগধর্মকে অবলম্বন করিয়াই যে তাঁহার নাট্যসাহিত্য রচিত হইত, এ' কথা নিতান্ত সহজ সত্য। আত্মপূর্বিক পাশ্চাত্য আদর্শে lyric বা গীতিকাব্য কিংবা epic বা মহাকাব্যও বাংলা সাহিত্যে রচিত হয় নাই—তথাপি নিজেদের বৈশিষ্ট্যেই বাংলা গীতিকাব্য ও মহাকাব্য বাংলা সাহিত্যে নিজের স্থান করিয়া লইয়াছে।

বাঙ্গালীর জাতীয় জীবনের নিজস্ব একটি স্বম্পষ্ট পরিচয় আছে। বাঙ্গালীর নিজস্ব একটি সংস্কৃতি আছে, তাহার বলিষ্ঠ একটি জাতীয় ধর্ম আছে। তাহার রসবোধ তাহার জাতীয় সংস্কৃতি ও ধর্মের উপর প্রতিষ্ঠিত, তাহার সামাজিক জীবন তাহা দ্বারাই গঠিত। পাশ্চাত্য আদর্শ সম্পূর্ণভাবে গ্রহণ করিবার পক্ষে এখানেই তাহার বাধা। যে সামাজিক পরিবেশ ও জীবন-দর্শনের উপর ভিত্তি করিয়া নাটক রচিত হইয়া থাকে, তাহা দেশ ও কাল-সাপেক্ষ বলিয়াই এক দেশ হইতে অল্প দেশে নীত হইয়া নূতন পরিবেশের মধ্যে নিজের বৈশিষ্ট্য রক্ষা করিতে পারে না। অতএব এলিজাবেথীয় যুগের ইংরেজি নাটকের সর্ব বিষয়ে অনুকরণ করিয়া ইংরেজি আদর্শে সার্থক নাটক রচনা করা বাঙ্গালী নাট্যকারদিগের পক্ষে কখনই সম্ভব নহে। তবে এক কথা সত্য যে, জীবনের বহিরঙ্গম উপকরণ ও নীতিবোধের দিক দিয়া জাতিতে জাতিতে পার্থক্য থাকিলেও ইহার মৌলিক বিষয়ে যে ঐক্য আছে, তাহার উপর ভিত্তি করিয়া দেশ ও কালোত্তীর্ণ সাহিত্য সৃষ্টি হইয়া থাকে। যে বিষয় লইয়াই হউক না কেন, প্রত্যেক দেশ ও জাতির অন্তর্ভুক্ত মানুষের মধ্যেই স্বপ্ন আছে—তাহা আদর্শগতও যেমন হইতে পারে তেমনি ব্যক্তিগত স্বার্থমূলকও হইতে পারে। পাশ্চাত্য নাট্য সমালোচনা-পদ্ধতি যেখানে সেই সর্বমানবিক মৌলিক ভিত্তি আশ্রয় করিয়াছে, কেবল সেখানেই তাহা সর্বদেশীয় নাট্যসাহিত্য বিচারের অবলম্বন হইতে পারে।

বিশেষতঃ বাঙ্গালী নাট্যকারদিগের সম্মুখে এই বিষয়ে পূর্ববর্তী কোনই আদর্শ বর্তমান ছিল না, তাহাও নহে। প্রাচীনকাল হইতেই আমাদের দেশে এ বিষয়ে দুইটি ধারাই প্রচলিত—একটি সংস্কৃত নাটকের ধারা, আর একটি দেশীয় যাত্রার ধারা। উনবিংশ শতাব্দীতে নব্য ইংরেজি শিক্ষিত বাঙ্গালী যখন ইংরেজি নাট্যসাহিত্যের পরিচয় লাভ করিল, তখন নিজের দেশের বিশিষ্ট এই দুইটি নাট্যধারার প্রতিও তাহার দৃষ্টি আকৃষ্ট হইল। বিশেষতঃ দ্বৈধিতে পাওয়া যায়, বাংলা নাট্যসাহিত্যের প্রথম যুগে ইংরেজি ও সংস্কৃত

নাটক দুইই সমানভাবে বাংলায় অনুদিত হইতে থাকে এবং সেই যুগের বাংলা নাটকে আঙ্গিকের দিক দিয়া সংস্কৃত ও ইংরেজি নাটক উভয়ই সমান প্রভাব বিস্তার করে। ক্রমে সেই যুগের বাংলা নাট্যরচনার দুইটি ধারা কিছু কালের জন্য স্বতন্ত্র হইয়া যায়—তারপর বাংলা নাট্যসাহিত্যের মধ্যযুগের শেষভাগে গিয়া এই দুইটি ধারা পুনরায় একাকার হয়। অতএব দেখা যাইতেছে যে, ইংরেজি প্রভাবের প্রথম যুগ হইতেই বাংলা নাট্য রচনায় দেশীয় প্রভাবটি অত্যন্ত সক্রিয় ছিল এবং ইহার প্রভাব ইংরেজি ধারার মধ্যে কোনদিনই একেবারে নিশ্চিহ্ন হইয়া যায় নাই। ইহা যে দেশীয় আদর্শের প্রতি তদানীন্তন বাঙ্গালী নাট্যকারদিগের শ্রদ্ধার পরিচায়ক, সে বিষয়ে কোন সন্দেহ নাই। বাংলা নাট্যসাহিত্যের আদি যুগ হইতে আরম্ভ করিয়া আধুনিক যুগ পর্যন্ত কোন নাট্যকারই এই সংস্কারের হাত হইতে যে সম্পূর্ণ মুক্তিলাভ করিতে পারেন নাই, তাহা সত্য। এই সংস্কারও ইংরেজি নাটকের আদর্শকে বাংলা সাহিত্যে সম্পূর্ণ গ্রহণ করিবার পক্ষে বাধা সৃষ্টি করিয়াছিল। এইজন্যই আধুনিক কাব্য ও কথাসাহিত্যের উপর পাশ্চাত্য প্রভাব যত কার্যকর হইয়াছে, নাট্য-সাহিত্যের উপর তত কার্যকর হইতে পারে নাই। দেশীয় উপাদানে বহিঃগতি হইলেও আধুনিক বাংলা কাব্য ও কথাসাহিত্যের প্রাণ-বস্তু পাশ্চাত্য, কিন্তু অধিকাংশ বাংলা নাটক ইহার বিপরীত—পাশ্চাত্য আদর্শে তাহাদের বহিঃগতি হইলেও তাহাদের প্রাণ-বস্তু সম্পূর্ণ দেশীয়। ইহার কারণ, নাটক সাধারণের আসরে পরিবেশনের বস্তু বলিয়া বাঙ্গালী নাট্যকারগণ দীর্ঘকাল পর্যন্ত এই সম্পর্কে প্রচলিত সাধারণ সংস্কারের ধারাটিই অনুসরণ করিয়াছিলেন—আধুনিক কাব্য ও কথাসাহিত্য সম্পর্কে এই প্রকার কোন দেশীয় সংস্কারের অস্তিত্ব ছিল না বলিয়া ইহাদের সম্পর্কে পাশ্চাত্য আদর্শের স্বাধীন বিকাশই সম্ভব হইয়াছে। অথচ আমরা যখন বাংলা নাটক বিচার করিয়া থাকি, তখন পাশ্চাত্য নাট্য-সমালোচনার পদ্ধতিই আনুপূর্বিক ইহার উপর আরোপ করি, সেইজন্য বাংলা নাটক কখনও যথার্থ রসোত্তীর্ণ বলিয়া বিবেচিত হয় না।

নাটক মাত্রেরই উপজীব্য বাস্তব জীবন। প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য জীবন-দর্শনে যে মৌলিক পার্থক্য আছে, তাহার ফলে স্বভাবতই প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য নাটকে প্রভেদ দেখিতে পাওয়া যায়। পাশ্চাত্য জীবন-দর্শনের আদর্শ ব্যবহারিক জীবনকে অতিক্রম করিয়া জীবনের আর কোনও মূল্য নাই—

মৃত্যুতেই জীবনের চরম সমাপ্তি; সেইজন্ত তাহাতে মৃত্যু দ্বারা ট্র্যাজিডি ও মিলন দ্বারা কমেডি'র সৃষ্টি হয়। কিন্তু প্রাচ্যের জীবনাদর্শ স্বতন্ত্র। ইহার মতে মৃত্যুতে প্রত্যক্ষ জীবনের বিচ্ছেদ পড়িলেও পরোক্ষ বলিয়াও একটা জীবন সে স্বীকার করে এবং সেই পরোক্ষ জীবনের উপর লক্ষ্য রাখিয়া তাহার প্রত্যক্ষ জীবনের আশা-আকাঙ্ক্ষা সুখ-দুঃখ সর্বদা নিয়ন্ত্রিত হইয়া থাকে। পরলোক ও পরজন্ম এ দেশের লোকের কেবল মাত্র মুখের কথা নহে, ইহা তাহার আচরিত ধর্ম ও ব্যবহারিক সংস্কারের মধ্যেও স্পষ্ট শিকড় গাড়িয়া ইহার প্রত্যক্ষ জীবন নানা ভাবে নিয়ন্ত্রিত করিতেছে। পারলৌকিক জীবন ঐহিক জীবনেরই অমুভূতি মাত্র—সেখানেও মিলন আছে, ভোগ আছে, সংকর্ষের পুরস্কার আছে। এই বোধ যেখানে একান্ত সত্য, সেখানে মৃত্যু কখনও জীবনের সমাপ্তি আনিয়া দেয় বলিয়া মনে হইতে পারে না; ইহাতে মৃত্যুর মধ্যেও একটা পরম সাস্থনার অবকাশও থাকিয়া যায়। সেইজন্ত সংস্কৃত নাট্যসাহিত্যে ট্র্যাজিডির স্থান নাই। কিন্তু পাশ্চাত্য জীবন-দর্শনে মৃত্যুর আর কোনও সাস্থনা নাই—ইহা চরম বিচ্ছেদ, সেইজন্ত ইহার প্রতিক্রিয়াও তীব্রতম। বিচ্ছেদের মধ্যে তীব্রতা যত বেশী, ট্র্যাজিডিও তত গভীর হয়। অতএব, ক্রমাগত পাশ্চাত্য প্রভাবের ফলে প্রাচ্যের জীবনধারার যতদিন পরিবর্তন না হয়, ততদিন পর্যন্ত পরিপূর্ণ পাশ্চাত্য আদর্শে বাঙালা ট্র্যাজিডি রচিত হওয়া সম্ভব নহে।

### চরিত্র ও নাটক

সমাজের অন্তর্ভুক্ত নরনারীর চরিত্রই নাটকের প্রাণ-স্বরূপ। নারীজীবন সমাজ-জীবনের একটি প্রধান অংশ। শুধু প্রধান অংশই নহে, এক দিক দিয়া বিবেচনা করিতে গেলে নারীই প্রকৃতপক্ষে সমাজ-জীবনের মধ্যমণি-স্বরূপ। বাংলা নাটকে নারীর একটি অতি প্রধান অংশ গ্রহণ করিবারই কথা। কিন্তু বাংলার সমাজে নারীর স্থান সম্পর্কে আলোচনা করিলেই দেখিতে পাওয়া যাইবে যে, তাহাও প্রধানতঃ আদর্শমুখী; পাতিব্রত্যের আদর্শ তাহার প্রত্যক্ষ ও বাস্তব জীবনের সুখ-দুঃখের উপর কর্তৃত্ব করিতেছে। চারিদিকের স্বকঠিন বিধি-ব্যবস্থার বাধাধরা গণ্ডির মধ্যে পড়িয়া তাহার আত্মবোধের বিকাশ একেবারেই অসম্ভব। ইহার মধ্যেই তাহাকে সামঞ্জস্য স্থাপন করিয়া লইয়া নির্বিরোধে সংসার-জীবন যাপন করিতে হয়।

এমন কি, আধুনিক পাশ্চাত্য শিক্ষার ফলেও নারীর মধ্যে যে আত্মবোধ আগিয়াছে, এক হৃদয় সমাজ-ব্যবস্থার বন্ধনে তাহারও বিকাশ তাহার মধ্যে অসম্ভব হইয়া দাঁড়াইয়াছে। বহুকালের আদর্শ-সেবার ফলে তাহার বিজ্ঞোহ করিবার শক্তি পর্যন্ত বিনষ্ট হইয়া গিয়াছে; সেইজন্য আজও সে তাহার ব্যক্তিগত সুখ-দুঃখ-বোধ জলাঞ্জলি দিয়া চিরাচরিত প্রথারই অমুসরণ করিয়া চলিয়াছে।

দাম্পত্য জীবনের মধ্যে নিজেকে প্রতিষ্ঠা করা লইয়াই নারীজীবনের সর্বপ্রধান দৃশ্য দেখা দিতে পারে। কিন্তু বাঙ্গালী নারীর দাম্পত্য জীবন আদর্শবাদ দ্বারা নিয়ন্ত্রিত। ব্যক্তিগত সুখদুঃখজনিত দৃশ্য ও বিরোধের স্থান সেখানে থাকিলেও, তাহা বাহিরে প্রকাশ করা সম্ভব নহে—অন্তরের মধ্যেই গোপনে তাহাকে বিলীন করিয়া দিতে হয়। দৃষ্টান্ত দিলে কথাটি বুঝিতে সহজ হইবে। নরওয়ে দেশীয় নাট্যকার ইবসেন তাঁহার *A Doll's House* নাটকের মধ্যে নায়িকা চরিত্র নোরার মুখ দিয়া যে সামাজিক জিজ্ঞাসা তুলিয়াছিলেন, তাহা জ্ঞানী-মাত্রেয়ই একটি দেশকাল-নিরপেক্ষ চিরন্তন জিজ্ঞাসা। নোরা যে সমাজে বাস করিত, সেই সমাজ তাহার এই আত্মবোধকে স্বীকার করিয়া স্বামীর সঙ্গে তাহার সম্পর্ক বিচ্ছিন্ন হওয়ার পরও তাহাকে সমাজে সম্মানিত স্থানেই অধিষ্ঠিত রাখিয়াছে। কিন্তু আধুনিক বাংলার সমাজ নারীর এই আত্মবোধের প্রতি মোখিক স্বীকৃতি দেখাইলেও কার্যতঃ তাহার এই বিষয়ক কোন অধিকারকে স্বীকার করিবে না। তাহার ফলে নারীকে ইচ্ছায় হউক, অনিচ্ছায় হউক সকল দিক হইতে নোরার স্বামীর মত স্বামীকেই কেন্দ্র করিয়া সমগ্র জীবনের সুখ-দুঃখের স্বপ্ন সার্থক করিতে হয়। মানুষ হিসাবে স্বামী যখন জ্ঞানী কাছে অনভিপ্রেত হইয়া পড়ে, তখন স্বামিসম্পর্কিত একটি আদর্শবোধ জ্ঞানী ধ্যান-দৃষ্টির সম্মুখে একটি ছায়ারূপ ধারণ করিয়া দাঁড়ায় এবং এই ছায়ারূপই তাহার সভ্যতার স্বামীর বাস্তব দোষত্রুটিগুলি আচ্ছন্ন করিয়া দেয়। বাংলার নারীর স্বামিসম্পর্কিত ধারণার মধ্যে আদর্শবাদ যে কত প্রবল, তাহা রবীন্দ্রনাথের ‘নৌকাডুবি’ উপন্যাসের কমলা ও শরৎচন্দ্রের ‘শ্রীকান্ত’ প্রথম পর্বের অন্নদা-দিদির চরিত্রের কথা স্মরণ করিলেই বুঝিতে পারা যাইবে। অতএব স্বামী যেখানে একটি আদর্শ মাত্র হইয়া রক্তমাংসের সম্পর্কের বহু উর্ধ্বে বাস করিয়া থাকে, সেখানে জ্ঞানী সঙ্গে তাহার দ্বন্দ্বের সংঘাত প্রবল ও সক্রিয় হইয়া উঠিতে পারে না। যেখানে যে ভাবেই

হউক সামঞ্জস্য করিয়া লওয়া ব্যতীত উপায় নাই, সেখানে দ্বন্দ্বই বাধুক কিংবা সংঘাতেরই সৃষ্টি হউক, তাহার ফল কার্যকর হয় না। দ্বন্দ্ব-সংঘাতের কার্যকারিতা যেখানে স্বদূর-প্রসারী নহে, সেখানে তাহার উপর ভিত্তি করিয়া কোন সার্থক নাট্যিক চরিত্র সৃষ্টি করাও সম্ভব নহে। সেইজন্য হিন্দুর সনাতন সমাজ-ব্যবস্থার অন্তর্বর্তী নারীচরিত্র অবলম্বন করিয়া আধুনিক ইউরোপীয় আদর্শে নাটক কিংবা উপন্যাস কিছুই রচনা করা সম্ভব হয় না। বক্সিমচন্দ্রের সামাজিক উপন্যাসগুলির মধ্যে সেইজন্যই রোহিণীর হত্যা, কুন্দের বিষপান ও শৈবলিনীর প্রায়শ্চিত্ত লইয়া এত প্রশ্ন উঠিয়াছে। এমন কি, শরৎচন্দ্রও ইহার কোন সমাধান করিতে না পারিয়া অকারণ ট্রাজিডির ভিতর দিয়াই তাহার প্রায় সকল সামাজিক উপন্যাসেরই যবনিকাপাত করিয়াছেন। অতএব পাশ্চাত্য সমাজের আদর্শে নারী যতদিন পর্যন্ত সমাজে তাহার স্বকীয় অধিকার প্রতিষ্ঠিত করিতে না পারিবে এবং বাংলার সমাজও ব্যক্তি স্বাভাব্যবোধকে স্বীকার করিয়া লইবে, ততদিন পাশ্চাত্য আদর্শে বাংলা নাটকে জীবিত পরিকল্পিত হওয়া অসম্ভব।

উপন্যাসের কথাটা যখন এখানে আসিয়া পড়িল, তখন উপন্যাসের সঙ্গে নাটকের যে এই বিষয়ে একটু পার্থক্য আছে, তাহার উল্লেখ করা প্রয়োজন। নাটকের মধ্যে দ্বন্দ্বই প্রধান, উপন্যাসে তাহা নহে। বাংলার নারীজীবনে কোন দ্বন্দ্ব নাই বলিয়া, কিংবা থাকিলেও তাহার বহিঃপ্রতিক্রিয়া এই দেশীয় সামাজিক আদর্শে সম্ভব নহে বলিয়া, বাংলা নাটকের মধ্যে পাশ্চাত্য আদর্শে জীবিত পরিকল্পিত হওয়া যেমন সম্ভব নহে, উপন্যাস সম্পর্কে সে কথা বলা চলে না। কারণ, নাটকের মত একমাত্র দ্বন্দ্বই উপন্যাসের লক্ষ্য নহে। জীবনই উপন্যাসের উপজীব্য—সে জীবন দ্বন্দ্ব-সম্মূল যেমন হইতে পারে, নির্বন্দ্বও হইতে পারে। অতএব বাংলার নারীর জীবন বাহির হইতে নির্বন্দ্ব বলিয়া বোধ হইলেও, তাহা উপন্যাসের উপজীব্য হওয়ার পক্ষে কোন বাধা নাই—তবে তাহা পাশ্চাত্য সমাজভুক্ত নারীর সম্পূর্ণ অঙ্গগামী হইতে পারে না, এই পর্যন্ত মাত্র।

বাংলার জীবন প্রধানতঃ অন্তর্মুখী এবং ইহার সমাজ জীবিত-প্রধান বলিয়া বাংলা সাহিত্যে উৎকৃষ্ট নাটক রচিত হইতে পারে নাই, কেহ কেহ এমন অঙ্গমান করিয়াছেন। কিন্তু নাটকের মধ্যে পুরুষোচিত নাট্যিক ক্রিয়া (dramatic action) বাহ্যিক এলিজাবেথীয় যুগের ইথেরজ



দর্শকদিগের মধ্যে রুচিকর বলিয়া বোধ হইলেও, পরবর্তী যুগ হইতেই তাঁহাদের মধ্যে এই বিষয়ে রুচির পরিবর্তন সাধিত হইয়াছিল। রঙ্গমঞ্চের উপর ঢাল-তলোয়ার লইয়া লক্ষ্যবাসী, কামান-বন্দুকের গর্জন ও অস্ত্রাস্ত্র লোম-হর্ষক ও অতি-নাট্যিক ঘটনাবলীর প্রত্যক্ষ উত্থান-পতন আধুনিক পাশ্চাত্য নাটকের উপজীব্য নহে; এই ক্রিয়াবাহ্য্যহীনতা সত্ত্বেও আধুনিক পাশ্চাত্য নাটক শ্রেষ্ঠতা লাভ হইতে বঞ্চিত হয় নাই। অতএব বাঙ্গালীর তথাকথিত অস্তমুখিতার জন্ত বাংলা সাহিত্যে উৎকৃষ্ট নাটক রচিত হইতে পারে নাই, এ কথা বলা খাইতে পারে না। ইউরোপীয় সভ্যতার মধ্যযুগে যখন ‘ক্রেসেড’ ও ‘শিভ্যাল্লি’ পৌরুষের আদর্শ ছিল, তখন স্বভাবতঃই ইহাদের প্রভাব তাহার নাট্যসাহিত্যে গিয়া পড়িয়াছিল; কিন্তু আধুনিক যুগে ইউরোপের সামাজিক জীবনের পরিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গেই নাট্যসাহিত্যও ইহাদের প্রভাব হইতে মুক্ত হইয়াছে। এখন পাশ্চাত্য শিক্ষিত মন নাট্যাভিনয়ের মধ্যে নাট্যিক ক্রিয়ার বাহ্য্যকে গ্রাম্যতা (vulgarity) বা বর্বরতা বলিয়া মনে করে। তবে ঊনবিংশ শতাব্দীর বাংলা নাট্যসাহিত্য সমসাময়িক কালের ইংরেজি নাট্যসাহিত্য কর্তৃক প্রভাবাধিত না হইয়া বরং এলিজাবেথীয় যুগের বিশেষতঃ সেক্সপীয়রের ক্রিয়া-বহুল নাটকগুলি দ্বারা প্রভাবাধিত হইয়াছিল বলিয়া, তদানীন্তন বাংলা নাটকেও ক্রিয়া-বাহ্য্যলোর দিকটিই প্রতিষ্ঠালাভ করিয়াছিল; তাহারই ফলে এই ক্রিয়া-বাহ্য্যকেই কেহ কেহ নাটকের অপরিহার্য আদর্শ বলিয়া ভুল করিয়াছেন।

আধুনিক পাশ্চাত্য নাটকে যে নাট্যিক ক্রিয়ার সৃষ্টি হইয়া থাকে, তাহা মানসিক দ্বন্দ্ব-সত্ত্বত। এই মানসিক দ্বন্দের অবকাশ বাঙ্গালী জীপুরুষের জীবনে পাশ্চাত্য জীবন হইতে কোন অংশেই কম নহে। অতএব যথাযথভাবে সেই দ্বন্দ্বকে ফুটাইয়া তুলিতে পারিলে অস্তমুখী বাঙ্গালীর জীবন এবং জীচরিত্র-প্রধান বাঙ্গালীর পরিবার অবলম্বন করিয়া আধুনিক পাশ্চাত্য আদর্শে উৎকৃষ্ট নাটক রচিত হইতে পারে। বাংলা নাট্যসাহিত্যের আধুনিক যুগে সেই প্রয়াস রবীন্দ্রনাথের নাটকের ভিতর দিয়াই সর্বপ্রথম দেখা দিয়াছিল এবং তিনিই এই আদর্শে কয়েকখানি শ্রেষ্ঠ বাংলা নাটক রচনা করিবার গৌরব লাভ করিয়াছেন। কিন্তু একমাত্র রবীন্দ্রনাথ ব্যতীত এলিজাবেথীয় যুগের ইংরেজি নাটকের প্রভাব আজ পর্যন্ত অতি অল্প নাট্য-কারই সম্পূর্ণ কাটাওয়া উঠিতে পারিয়াছেন বলিয়া, একান্তভাবে মানসিক দ্বন্দ্ব-

সংঘাতের উপর নির্ভর করিয়া বাংলা নাটক আর কেহ বড় রচনা করিতে পারেন নাই। এক বিষয়ে ইহার একটি বাধাও আছে। পাশ্চাত্য সমাজে মানসিক দ্বন্দ্বের সামাজিক প্রতিক্রিয়ার যে একটি স্বচ্ছন্দ অবকাশ আছে, এ দেশের সমাজে তাহা নাই। নোরার মনের মধ্যে যে দ্বন্দ্ব জাগিয়াছিল, তাহার প্রতিক্রিয়া স্বরূপ সে স্বামি-গৃহ পরিত্যাগ করিল, কিন্তু সেইজন্য তাহাকে সমাজ পরিত্যাগ করিতে হইল না,—সমাজের মধ্যে তাহার স্থান স্থিরই রহিল। সেই সমাজের মধ্যেই সে পত্নীরূপে ও জননীরূপে পুনঃপ্রতিষ্ঠা লাভ করিতে পারে। কিন্তু বাংলার সমাজে দাম্পত্যজীবন সম্পর্কিত দ্বন্দ্ব সর্বদাই শেষ পর্যন্ত একই জীবনকে কেন্দ্র করিয়া, হয় সামঞ্জস্য বিধান, নতুবা ট্রাজিডিতে পরিণতি লাভ করিতে বাধ্য হয়। ইহার গতিপথ নির্দিষ্ট করা আছে বলিয়াই এই সম্পর্কিত দ্বন্দ্বের প্রতিক্রিয়াসমূহ সম্পূর্ণ স্বাধীন হইতে পারে না—একটি অত্যন্ত সঙ্কীর্ণ ও নির্দিষ্ট আবেষ্টনীর মধ্যে ইহাকে আবর্তিত হইতে হয়। নারীর ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্যের প্রতিষ্ঠা ব্যতীত তাহার মানসিক দ্বন্দ্বের স্বাধীন প্রতিক্রিয়া সম্ভব নহে; সেইজন্য তাহার আত্মবোধ হইতে উদ্ভূত মানসিক দ্বন্দ্বের ধারাও শেষ পর্যন্ত সামাজিক বাধাধাতের মধ্যে পড়িয়া গিয়া একটি নির্দিষ্ট পথ ধরিয়া অগ্রসর হইয়া যায়। সেইজন্য নারীর স্নেহ, বাৎসল্য, পারিবারিক কর্তব্যবোধ ইত্যাদির উপর ভিত্তি করিয়া তাহার মানসিক দ্বন্দ্ব যত স্বাধীনভাবে সৃষ্টি করা সম্ভব হয়, তাহার দাম্পত্য জীবনকে ভিত্তি করিয়া তাহা তত স্বাধীন ভাবে সৃষ্টি করা সম্ভব হয় না। অথচ দাম্পত্য জীবনের মধ্যে যে সর্বজনীন উপাদান আছে, অগ্ন্যান্ত বৃত্তির মধ্যে তাহা নাই; সেইজন্য দাম্পত্য জীবনের ভিত্তির উপর পরিকল্পিত দ্বন্দ্ব যেমন সর্বজনীন গুণস্বক্য সৃষ্টি করিতে পারে, তেমন আর কিছুই পারে না। এইদিক দিয়া বিবেচনা করিয়া দেখিতে গেলে মানসিক দ্বন্দ্বসংঘাতের ভিত্তিতে বাংলা নাটক রচনা করিবার সীমাও সঙ্কীর্ণ বলিয়া বোধ হইবে।

বিবাহের পূর্বে নরনারীর অবাধ মিশ্রণের ভিতর দিয়া পরস্পর যে অহুরাগ সঞ্চার হইয়া থাকে, তাহার আবেদনও যথেষ্ট ব্যাপক; কারণ, তাহাও দেশকাল-নিরপেক্ষ এক সর্বজনীন বৃত্তির উপর প্রতিষ্ঠিত। ইহার মধ্যে মানসিক দ্বন্দ্ব-সংঘাত সৃষ্টি করিবারও প্রচুর অবকাশ আছে; এই মানসিক দ্বন্দ্ব-সংঘাত আধুনিক যে কোন উচ্চাঙ্গ নাটকেরই উপজীব্য হইতে পারে। আধুনিক পাশ্চাত্য নাটকসমূহে এই উপাদানের যথার্থ সদ্যবহার করা হইয়া থাকে,

কিন্তু বাংলা দেশের সামাজিক ব্যবস্থায় অবিবাহিত নরনারীর এই অবাধ মিশ্রণের প্রতি নৈতিক সমর্থন না থাকার জন্য ইহাও বাংলা নাট্যকাহিনীর উপজীব্য হইবার পক্ষে বাধা সৃষ্টি করিয়াছে। শুধু তাহাই নহে, বাংলার সমাজে এই রীতি আজিও বহুল প্রচলন লাভ করিতে পারে নাই; এমন কি আধুনিক বাংলার পাশ্চাত্য শিক্ষিত সমাজেও ইহার প্রতি কোন প্রকার নৈতিক সহায়ত্ব প্রদর্শন করা হয় না। সেইজন্য বাংলার সমাজে একমাত্র দাম্পত্য জীবন ব্যতীত নরনারীর প্রেমের স্থান নির্দেশ করা কঠিন। এই দেশের আদর্শে দাম্পত্য প্রেম ব্যতীত অন্য প্রেম অসামাজিক, এই অসামাজিক প্রেমের বর্ণনায় সুন্দর ও কল্যাণকে আঘাত করা হয়। এমন কি কাব্যসাহিত্যে ইহার মহিমা বর্ণনা করিতে পারিলেও নাটক ও রঙ্গমঞ্চের ভিতর দিয়া ইহা প্রকাশ করিবার উপায় নাই। অতএব যে বৃত্তির আবেদন সর্বাপেক্ষা ব্যাপক, তাহাকেও নানাদিক হইতে একটি অপরিসর গতির মধ্যে আনিয়া ফেলিবার জন্য ইহা অবলম্বন করিয়াও বাংলা নাটক রচনার অবকাশ থর্ব হইয়াছে। এখানে বাঙ্গালী জীবনের অন্তর্মুখিতা অপেক্ষা ইহার বিশেষ সামাজিক অবস্থাই যে নাটক রচনার পক্ষে অন্তরায় হইয়াছে, তাহা সহজেই বুঝিতে পারা যাইবে।

এ কথা সত্য যে, রবীন্দ্রোত্তর যুগের কোন কোন নাট্যকার বাংলার প্রত্যক্ষ সামাজিক জীবন হইতে উপাদান সংগ্রহ না করিয়া, ইহার এক আদর্শ রূপ কল্পনা করিয়া, তাহার মধ্যে হইতেই নাটকীয় চরিত্রসমূহের উদ্ভাবন করিয়া লইতেছেন। তাঁহাদের রচিত এই শ্রেণীর নাটকে সামাজিক নাটকের পর্যায়ে আনিয়া বিচার করা যাইতে পারে না। ইহা বাংলা সাহিত্যে এক নূতন শ্রেণীর নাটক। ইহাকে রোমান্টিক নাটক বলা যাইতে পারে। ইহার কথা পরে আরও একটু বিস্তৃতভাবে বলিতেছি।

বিধবার চরিত্র বাংলার সামাজিক নারীচরিত্রের একটি প্রধান অংশ। এই দেশের সমাজে যুবতী বিধবাদিগের যে স্থান, তাহাতে তাহাদের মধ্যে মানসিক দ্বন্দ্ব-সংঘাত সৃষ্টির প্রচুর অবকাশ ছিল। কিন্তু বিধবাদিগের চরিত্র সম্পূর্ণ আদর্শমুখী, বাস্তবতার সকল রকম ‘অশুচি’ তাহাদিগকে বাঁচাইয়া চলিতে হয়। এই অবস্থায় তাহাদের চরিত্রের যথার্থ নাট্যিক বিকাশ নির্দেশ করা সম্পূর্ণ অসম্ভব হইয়া পড়ে। বাহারা নাটকে কিংবা কথা-সাহিত্যে এই বিষয়ে একটু আধটু চুঃসাহসিকতার পরিচয় দিয়াছেন, তাঁহাদেরও কাহিনী শেষ

পর্যন্ত কোন স্থনির্দিষ্ট পরিণতি লাভ করিতে পারে নাই। সেইজন্যই রোহিণী পিস্তলের গুলি খাইয়া মরিয়াছে, বিনোদিনী সন্ন্যাসিনী হইয়াছে ও কিরণময়ী উন্মাদিনী হইয়াছে। বিধবার প্রেম এই দেশের সমাজে অচিন্তনীয় পাপ। কথাসাহিত্যের অন্তর্বিবেচনের ভিতর দিয়া এই পাপ ততখানি প্রত্যক্ষ হইতে পারে না বলিয়া, ইহা উপন্যাসের মধ্যে এক রকম চলিয়া গেলেও নাটকের প্রত্যক্ষ অভিনয়ের ক্ষেত্রে একেবারে অচল হইয়া রহিয়াছে। শরৎচন্দ্রের ‘বামুনের মেয়ে’ উপন্যাস হিসাবে পাঠ্য হইলেও, নাটকরূপে যে দৃশ্য হইবার যোগ্য নহে, তাহা সকলেই স্বীকার করিবেন। সেইজন্য কোন বাংলা নাটকে এই প্রেমকে গৌরব দান করিতে কেহই সাহসী হন নাই। নীতিমূলক দুই একখানি নাটকে ইহার শোচনীয় পরিণাম দেখান হইলেও কোন উচ্চাঙ্গ সামাজিক নাটকে এই প্রসঙ্গ উপজীব্য করা হয় নাই। অথচ পূর্বেই বলিয়াছি, কর্তব্যবোধের (necessity without) সঙ্গে আত্মবোধের (freedom within) ঘন্ব সৃষ্টি করিবার পক্ষে যুবতী-বিধবাদিগের চরিত্র অপেক্ষা সার্থক অবলম্বন এ দেশের সামাজিক চরিত্রে আর নাই। কিন্তু এক সুকঠিন সামাজিক শাসন ও নীতিবোধ এখানে ইহার নাট্যিক বিকাশের পথ রুদ্ধ করিয়া দিয়াছে।

উপরের আলোচনা হইতেই বুঝিতে পারা যাইবে, যে নারী সমাজের একটি প্রধান অংশ, তাহার জীবনের স্বাভাবিক ক্ষুতি বাংলার সমাজে কতদিক দিয়া হ্রাস করিয়া দেওয়া হইয়াছে। এইজন্য নাটকেও তাহার স্থান সঙ্কুচিত হইয়া গিয়াছে। বাংলা নাট্যসাহিত্যের বিকাশের পথে ইহা যে কতদূর অন্তরায় সৃষ্টি করিয়াছে, তাহা সহজেই অনুমান বরা যাইতে পারে।

### উপন্যাস ও নাটক

আধুনিক বাংলা সাহিত্যে উপন্যাস এবং নাটক উভয়েরই একই সময় জন্ম হয়; কিন্তু উপন্যাস বা কথাসাহিত্য আজ যে মর্যাদার অধিকারী হইয়াছে, নাট্যসাহিত্য যে সে মর্যাদার অধিকারী হইতে পারে নাই, তাহা সকলেই স্বীকার করিয়া থাকেন। ইহার কারণ সম্পর্কে গভীর ভাবে কেহ অনুসন্ধান করিয়াছেন কি না জানি না; কিন্তু কয়েকটি বিষয় এই সম্পর্কে সাধারণ ভাবেও ভাবিয়া দেখা যাইতে পারে। প্রথমতঃ বাংলা সাহিত্যে উপন্যাস

যে বিষয়বস্তু লইয়া প্রায় প্রথম হইতেই রচিত হইতে আরম্ভ করিয়াছে, নাটক সেই বিষয়বস্তু লইয়া রচিত হইতে আরম্ভ করে নাই। প্রথম যুগের কয়েকটি বাংলা নাটকের মধ্যে বাঙ্গালীর বাস্তব জীবনের যে স্পন্দন দেখা গিয়াছিল, পরবর্তী যুগে অর্থাৎ গিরিশচন্দ্রের যুগে তাহা সম্পূর্ণ বিলুপ্ত হইয়া যায়—তখন পৌরাণিক বিষয়বস্তুই নাটকের উপজীব্য হইয়া দাঁড়ায়। পৌরাণিক নাটক যেমন বাংলা নাট্যসাহিত্যের একটি প্রধান শাখা, ‘পৌরাণিক উপন্যাস’ বলিয়া তেমন কোনও বস্তু কথাসাহিত্যের ক্ষেত্রে গড়িয়া উঠিবার অবকাশ পায় নাই। পৌরাণিক শব্দের অর্থই হইতেছে জীবন-বিমুখী অলৌকিকতা। বলাই বাহুল্য যে, অলৌকিকতার স্থান সাহিত্যে নিতান্ত পরিমিত। ইহাকে যথাযথ ভাবে নিয়ন্ত্রিত করিয়া কল্পনা-ধর্মী কাব্যসাহিত্য গড়িয়া উঠিতে পারে, কিন্তু বস্তুধর্মী নাটক কিংবা উপন্যাস গড়িয়া উঠিতে পারে না। বাঙ্গালী যতই ধর্মপ্রাণ হউক, তথাপি বাঙ্গালীর উপন্যাস ধর্মাশ্রিত অলৌকিকতার প্রেরণা হইতে প্রথম হইতেই মুক্ত থাকিতে পারিয়াছে। কিন্তু বাংলা নাটক অন্ততঃ প্রথম যুগে না হউক, ইহার পরবর্তী যুগে অতি সহজেই এই প্রভাবের অধীন হইয়া পড়িয়াছিল।

বাংলার সর্বপ্রথম উপন্যাস ‘আলালের ঘরের দুলাল’ প্রকাশিত হইবার চারি বৎসর পূর্বে প্রথম মৌলিক বাংলা নাটক তারাজরণ শিকদারের ‘ভদ্রাজু’ন প্রকাশিত হয়। ‘ভদ্রাজু’নের কাহিনী মহাভারত হইতে গৃহীত হইলেও ইহা যথার্থ পৌরাণিক নাটক বলিয়া নির্দেশ করা যায় না। কারণ, ইহার মধ্যে যেমন কোনও অলৌকিক শক্তির আশ্রয় গ্রহণ করা হয় নাই, তেমনই ইহাতে ভক্তিরও কোন ভাব প্রকাশ পায় নাই। রচনার যে ক্রটিই ইহাতে থাকুক, ইহার চরিত্রগুলি অবাস্তব ও একান্ত কল্পনাশ্রয়ী নহে। ইহার পর দীনবন্ধু মিত্রের সময় পর্যন্ত যে কয়খানি বাংলা নাটক রচিত হয়, তাহাদের কয়েকখানি সেক্সপীয়রের অনুবাদ, কয়েকখানি মৌলিক বাংলা রচনা। মৌলিক বাংলা রচনাগুলির একখানিও পৌরাণিক বিষয়াশ্রিত ছিল না—অধিকাংশই সমাজ-সংস্কারমূলক রচনা ছিল। প্রত্যক্ষ সমাজ ইহাদের লক্ষ্য ছিল বলিয়া অনেক ক্ষেত্রেই ইহাদের বাস্তব মূল্য প্রকাশ পাইয়াছে; কিন্তু একটি আদর্শ সমাজ জীবন ইহাদের লক্ষ্য থাকিত বলিয়া অনেক সময় ইহাদের মধ্যে কল্পনারও প্রভাব থাকিত। তথাপি এ কথা স্বীকার করিতেই হয় যে, গিরিশচন্দ্রের আবির্ভাবের পূর্ব পর্যন্ত বাংলা নাটক বাংলা

দেশের ধূলিমাটির সম্পর্ক পরিত্যাগ করে নাই—বাংলাদেশের সমাজ, ইহার সহস্র ঋটি-বিচ্যুতি যেমন ইহাদের লক্ষ্য ছিল, তেমনই কোনও কোনও ক্ষেত্রে বাঙ্গালীর জীবনই ইহাদের ভিতর দিয়া রূপায়িত হইয়াছে। বাংলার প্রথম উপজাতি ‘আলালের ঘরের দুলাল’ের পার্শ্বে দীনবন্ধুর নাটকগুলির কথা স্মরণ করিলেই বুঝিতে পাওয়া যাইবে যে, তখনও বাংলা নাটক ও উপজাতির মধ্যে বিষয়গত কোন ব্যবধান সৃষ্টি হয় নাই। কেবলমাত্র মাইকেল মধুসূদন তাঁহার প্রহসন ব্যতীত তিনখানি নাটক রচনায় ঐতিহাসিক ও পৌরাণিক বিষয়বস্তু অবলম্বন করিয়াছিলেন; কিন্তু তাহা সত্ত্বেও কোন দিক দিয়াই ইহার অলৌকিকতা দ্বারা ভারাক্রান্ত হইয়া নাট্য রসাস্বাদনের অন্তরায় সৃষ্টি করিতে পারে নাই। তথাপি স্বীকার করিতেই হইবে, মধুসূদন তাঁহার এই তিনখানি নাটকের ভিতর দিয়া বাঙ্গালীর বাস্তব জীবন-নিরপেক্ষ যে উপকরণ পরিবেশন করিয়াছিলেন, তাহা পরবর্তী নাট্যকারগণ বাংলা নাটক রচনার একটি আদর্শ রূপে গ্রহণ করিয়া বাংলা নাটককে বাঙ্গালীর জীবন-বিমূখী করিয়া তুলিবার প্রেরণা লাভ করিয়াছিলেন; কারণ, আমরা দেখিতে পাইব যে, পরবর্তী নাট্যকারদিগের মধ্যে অনেকেই তাঁহার নাটক নানাভাবে অনুকরণ করিয়াছেন।

একান্ত বস্তুধর্মী দৃষ্টিভঙ্গি লইয়া দীনবন্ধু যখন তাঁহার নাটক ও প্রহসনগুলি রচনা করিতেছিলেন, সেই সময় বাংলা কথাসাহিত্যের সম্রাট বঙ্কিমচন্দ্রের সাহিত্য-সাধনারও স্বত্রপাত। দীনবন্ধুর নাটক রচনার প্রায় সমসাময়িক কালেই বঙ্কিমচন্দ্রের উপজাতিগুলিও প্রকাশিত হইতে থাকে। দীনবন্ধুর প্রতিভা ছিল মৌলিক, তিনি বঙ্কিমচন্দ্রের উপজাতিগুলি দ্বারা প্রভাবিত হন নাই। বিশেষতঃ দীনবন্ধু ও বঙ্কিমের দৃষ্টিভঙ্গির মধ্যেও পার্থক্য ছিল। একজন মর্ত্যের ধূলিমাটির উপর বিচরণশিদ্ধ, আর একজন মর্ত্যের দিকে দৃষ্টি রাখিয়াও নভোমণ্ডলবিহারী। সুতরাং সমসাময়িক লেখক হওয়া সত্ত্বেও দীনবন্ধু ও বঙ্কিমের মধ্যে বিষয় ও আদর্শগত পার্থক্য সৃষ্টি হইল—অর্থাৎ বাংলার নাটক ও কথাসাহিত্য সেদিন বিষয় ও জীবন-দৃষ্টির দিক হইতে অভিন্নতা রক্ষা করিতে পারিল না। কিন্তু সেদিন যে অবস্থার সৃষ্টি হইয়াছিল, অল্পদিনের মধ্যেই তাহার বিপরীত অবস্থার উদ্ভব হইল। কারণ, দীনবন্ধুর যুগে নাটকই বস্তুধর্মী ছিল, উপজাতির ভিতর কল্পনা-বিলাসিতা স্থান পাইয়াছিল; কিন্তু ইহার কিছুকাল পরই অর্থাৎ নাটকের

ক্ষেত্রে গিরিশচন্দ্র এবং কথাসাহিত্যের ক্ষেত্রে রবীন্দ্রনাথের প্রবেশের সঙ্গে সঙ্গেই নাটকে কল্পনা-বিলাসিতা এবং উপন্যাসে বস্তুধর্মিতা প্রকাশ পাইতে লাগিল। এই ধারাই আধুনিকতম কাল পর্যন্ত ক্রমাগত অগ্রসর হইতে হইতে নাটক ও উপন্যাসের মধ্যে বিষয় ও ভাবগত এক বিরাট ব্যবধান সৃষ্টি করিয়া তুলিয়াছে। এমন কি দেখিতে পাওয়া যায় যে, একই লেখক যখন নাটক রচনা করিতেছেন, তখন তিনি রোমাণ্টিক বিষয়বস্তু অবলম্বন করিতেছেন, কিন্তু যখন তিনিই আবার কথাসাহিত্য রচনা করিতেছেন, তখন বস্তুধর্মিতার আশ্রয় লইতেছেন। রবীন্দ্রনাথ তাঁহার অপরূপ বস্তুধর্মী কথাসাহিত্য ‘গল্পগুচ্ছ’, ‘চোখের বালি’ প্রভৃতি রচনা করিয়াছেন, সেই যুগেই তিনি ‘রাজা ও রাণী’, ‘বিসর্জন’, ‘চিত্রাঙ্গদা’, ‘মালিনী’ প্রভৃতি রোমাণ্টিকতা-ধর্মী নাটক রচনা করিয়াছেন। অবশ্য রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে বাংলা নাট্যসাহিত্যের ক্রমবিকাশের ধারার কোনও যোগ নাই; কিন্তু বাংলা নাটক রচনায় যে আদর্শবাদিতার প্রভাব সে যুগে যথার্থ নাটক রচনার অন্তরায় সৃষ্টি করিয়াছিল, রবীন্দ্রনাথের নাটকেও সেই বৈশিষ্ট্য প্রকাশ পাইয়াছে।

গিরিশচন্দ্রের পূর্ববর্তী পৌরাণিক নাটকের সঙ্গে গিরিশচন্দ্রের পৌরাণিক নাটকের একটি স্থূল পার্থক্য অস্বত্ব করা যায়। গিরিশচন্দ্রের পূর্ববর্তী পৌরাণিক নাটকগুলির মধ্যে ভক্তি কিংবা অলৌকিকতার ভাব প্রবেশ করিতে পারে নাই। ইহাদের মধ্যে সঙ্গীতেরও বাহুলা ছিল না। স্তবরাং সে যুগের পৌরাণিক নাটকের সঙ্গে উপন্যাসের কেবলমাত্র রূপগত পার্থক্য ছিল, ভাবগত কোনও পার্থক্য ছিল না। কিন্তু গিরিশচন্দ্রের সময় হইতে পৌরাণিক নাটকগুলি উপন্যাসের ধর্ম হইতে সম্পূর্ণ বিচ্ছিন্ন হইয়া গিয়া একটি সম্পূর্ণ স্বতন্ত্র বিভাগ রচনা করিল—প্রকৃতপক্ষে তখন হইতেই বাংলা সাহিত্যে নাটক ও উপন্যাস-বিষয়ের দিক দিয়া দুইটি স্বতন্ত্র ধারায় প্রবাহিত হইতে লাগিল। কথাসাহিত্য ক্রমাগতই বস্তুমুখীন হইতে লাগিল, নাটক তাহার পরিবর্তে ক্রমাগতই কল্পনাপ্রসূ বা রোমান্সধর্মী হইয়া উঠিতে লাগিল।

বিংশতি শতাব্দীর প্রথম পাদেই স্বদেশী আন্দোলনের ভিতর দিয়া বাংলার কথাসাহিত্য যখন নূতন বস্তুধর্মী বিষয়বস্তুর সন্ধান লাভ করিয়া সার্বকালের পথে অগ্রসর হইয়া চলিল, তখন বাংলা নাটক এই পঙ্ক:

সম্পূর্ণ পরিত্যাগ করিয়া ভারতীয় অতীত-ইতিহাসের মধ্যে বিষয়বস্তুর সন্ধান করিতে লাগিল। সেই যুগেই উপন্যাসের ক্ষেত্রে রবীন্দ্রনাথের 'ঘরে বাইরে' এবং বাংলা নাটকের ক্ষেত্রে দ্বিজেন্দ্রলালের 'রাণা প্রতাপ', 'দুর্গাদাস', 'মেবার পতন' প্রভৃতি রচিত হয়। তারপর ক্রমে রবীন্দ্রনাথের ছোট গল্পের বস্তুধর্মিতার পথ অবলম্বন করিয়া বাংলা কথাসাহিত্যের ক্ষেত্রে শরৎচন্দ্রের আবির্ভাব হইল। তাঁহার সামাজিক উপন্যাসগুলির ভিতর দিয়া বাংলার পারিবারিক ও সামাজিক জীবন অপরূপ মাধুর্যে মণ্ডিত হইয়া দেখা দিল। কথাসাহিত্যের ভিতর বাংলার স্বদেশী আন্দোলনের সময়ই বাংলার গৃহ ও পরিবার একান্ত পরিচিত হইয়া উঠিয়াছিল। কিন্তু সেই যুগে বাংলার নাট্যসাহিত্য এ দেশের প্রত্যক্ষ সমাজ-জীবন হইতে দূরে থাকিয়া কেবলমাত্র প্রাচীন ইতিহাসের জীর্ণ পাতায় নিজেদের উপকরণ সন্ধান করিয়া বেড়াইতে লাগিল। জাতীয়তাবাদের আদর্শ প্রচার ইহাদের মধ্যে যতই সার্থকতা লাভ করুক, কিংবা এই সকল নাটকের অভিনয় দেখিয়া সেদিনের বাঙ্গালী যতই উন্মাদনা অনুভব করুক না কেন, ইহাদের মধ্যে বাঙ্গালীর বাস্তব জীবনের রূপায়ণ যে সার্থক হয় নাই, তাহা সহজেই অনুভব করা যায়। যে নাটকে জাতির বাস্তব জীবনের রূপায়ণ সার্থক হয় নাই, তাহার সমসাময়িক অস্ত্র যে কোন মূল্যই থাকুক না কেন, সাহিত্যিক মূল্য যে নাই তাহা সকলকেই স্বীকার করিতে হইবে। দ্বিজেন্দ্রলাল কিংবা তাঁহার অনুসরণকারী নাট্যকারগণ সে যুগে যে ঐতিহাসিক নাটক রচনা করিতেছিলেন, তাহা জাতির প্রত্যক্ষ জীবন হইতে এই ভাবে বিচ্ছিন্ন হইয়া পড়িয়া স্থায়ী সাহিত্যিক আবেদন সৃষ্টি করিতে ব্যর্থকাম হইল। কিন্তু সেই যুগে বাংলা কথাসাহিত্যের ক্ষেত্রে বাস্তব জীবন-বোধ প্রত্যক্ষ হইয়া উঠিতে লাগিল। পূর্বেই উল্লেখ করিয়াছি, সেই যুগে রবীন্দ্রনাথের অনুসরণ করিয়া কথাসাহিত্যের আকাশে শরৎচন্দ্রের উদয় হইল। যখন কথাসাহিত্যে শরৎচন্দ্র তাঁহার প্রত্যক্ষ-জীবন-অভিজ্ঞতাজাত উপন্যাসের কাহিনীগুলি রচনা করিয়া বাংলার গৃহ ও পরিবারের প্রতি বাঙ্গালীর হৃদয় মমতায় ভরিয়া দিতেছিলেন, সেই সময়ই কীরোরপ্রসাদ প্রমুখ নাট্যকারগণ ঐতিহাসিক রোমান্সকে ভিত্তি করিয়া নাটক রচনা করিতেছিলেন। এই সকল নাটকের ভিতর দিয়া বাঙ্গালীর প্রত্যক্ষ জীবনের প্রতি যে



বিমুখীনতার ভাব দেখা গিয়াছিল, তাহাতেই সে যুগের নাট্যসাহিত্য কথা-সাহিত্যের তুলনায় নিম্নতর হইয়া পড়িয়াছিল।

বাংলা নাটক প্রথম হইতেই দুইটি উদ্দেশ্য পালন করিবার দায়িত্ব গ্রহণ করিয়াছিল—প্রথমটি সমাজ-সংস্কার, দ্বিতীয়তঃ দেশাত্মবোধের জাগরণ। কথাসাহিত্য যে এই দায়িত্ব একেবারেই অস্বীকার করিয়াছে, তাহা নহে—কিন্তু এই দুইটি উদ্দেশ্যকে ইহা নাটকের যত একেবারে একান্ত বলিয়া গ্রহণ করে নাই। তবে এ কথাও সত্য, দেশাত্মবোধক কিংবা সমাজসংস্কারমূলক উপগ্রাস যিনিই রচনা করুন না কেন, বাংলা সাহিত্যে তিনি কেবলমাত্র তাহা দ্বারাই স্থায়ী কীর্তি লাভ করিতে পারেন নাই। কথাসাহিত্যেই হউক, কিংবা নাটকেই হউক, উদ্দেশ্যমূলক রচনা যে স্থায়ী শিল্পগুণের অধিকারী হইতে পারে না, তাহা সকলেই জানেন। আমাদের দেশের অধিকাংশ নাট্যকারই ঐ কথাটি সম্পর্কে সম্যক্ অবহিত হইতে পারেন নাই। সেইজন্ত প্রায় একটা না একটা কিছু উদ্দেশ্য লইয়াই তাঁহারা নাটক রচনা করিয়াছেন; কিন্তু সাহিত্য অকারণ আনন্দ ও সৌন্দর্য সৃষ্টি—ইহার কোন উদ্দেশ্য থাকিলেই ইহার স্বভাব-ধর্মের ব্যতিক্রম ঘটে। বাংলা কথাসাহিত্যের ক্ষেত্রে শরৎচন্দ্রের পথ অনুসরণ করিয়াই হউক, কিংবা স্বাধীনভাবেই হউক আরও শক্তিশালী বস্তুনিষ্ঠ সাহিত্যিকের যখন আবির্ভাব হইতে লাগিল, তখনও নাট্যসাহিত্যে স্বিজেন্দ্রলাল ক্ষীরোদপ্রসাদের পুরাণ, ইতিহাস ও রোমাঞ্চভিত্তিক রচনার প্রথা নিরবচ্ছিন্নভাবে অগ্রসর হইয়া চলিল। কথাসাহিত্যের ক্ষেত্রে যখন তারশঙ্করের আবির্ভাব দেখা দিল, নাট্যসাহিত্যে তখনও ইহার পুরাতন ধারা অনুসরণ করিয়া অগ্রসর হইতে গিয়া নানা ঐতিহাসিক রোমাঞ্চ রচনা করিতে লাগিল। জাতির জীবনের সঙ্গে কথাসাহিত্যের যোগ যখন নিবিড় হইতে নিবিড়তর হইতে লাগিল, ‘পথের পাচালী’, ‘পঞ্চগ্রাম’, ‘নাগিনী কঙ্কার কাহিনী’, ‘পদ্মানদীর মাঝি’ প্রমুখ রচনার ভিতর দিয়া বাংলার পল্লী যখন জীবন্ত হইয়া দেখা দিতে লাগিল, তখনও বাংলা নাটক, ‘সিরাজদৌল্লা’, ‘গৈরিক পতাকা’, ‘নাদির শাহ’ ইত্যাদির স্বপ্ন-বিলাসিতায় নিমগ্ন।

এই ভাবে বাংলা নাট্যসাহিত্যের সঙ্গে কথাসাহিত্যের ব্যবধান ক্রমাগতই যখন বাড়িয়া চলিতে লাগিল, তখন অকস্মাৎ বাংলার সামাজিক জীবনে

এক বিপর্ষয় দেখা দিল—তাহা ভারত-বিভাগ এবং তৎসঙ্গে বঙ্গবিচ্ছেদ। ইহার ফলে নাট্যসাহিত্যের লক্ষ্য সম্পূর্ণ পরিবর্তিত হইয়া গেল। যে ঐতিহাসিক নাটকগুলি এতকাল তথ্য এবং অভ্যুপায় পূর্ণ হইয়া পরাধীনতার শৃঙ্খলমুক্তির জয়গান গাহিতেছিল, তাহাদের স্বর সহসা স্তব্ধ হইয়া গেল; কারণ, তাহাদের আবশ্যকতা দূর হইল। কঠিন হইতে কঠিনতর জীবন-সংগ্রামের ক্ষেত্রে উৎকৃষ্ট হইয়া এই জাতির কল্পনা-বিলাসিতা পূর্বেই ক্রীণতর এবং ভক্তি বা ধর্মভাব বিলুপ্তপ্রায় হইয়া আসিয়াছিল; সেইজন্ত পৌরাণিক নাটকের মধ্যে গিয়া তাহা আর কোন নূতন আশ্রয় রচনা করিতে পারিল না। অথচ নূতন এক জীবনবোধের সঙ্গে সঙ্গে নাটক রচনার প্রেরণা ক্রমেই এই জাতির মনে শক্তি সঞ্চয় করিতে লাগিল। একশত বৎসরেরও অধিক কাল উত্তীর্ণ হইয়া আসিয়া বাংলা নাটক অবশেষে বাংলার গৃহ ও পরিবারকে অবলম্বন করিয়া রচিত হইবার প্রয়াস পাইতে লাগিল। বিভাগোত্তর ( post-partition ) বাংলা নাটকে তাহারই পরিচয় প্রকাশ পাইতেছে। উপজ্ঞাসের সঙ্গে ইহার বিষয়গত ব্যবধান প্রায় শূন্য হইয়া গিয়াছে।

### রোমান্স ও নাটক

তবে একথা সত্য যে বাস্তব জীবনের প্রত্যক্ষ খুঁটিনাটি অপেক্ষা কল্প-জগতের অবাধ বিস্তারের প্রতি বাংলার পাঠকের হৃদয় চিরদিনই আকর্ষণ অনুভব করিয়া আসিয়াছে। রোমান্স-বিলাস মানব মাত্রেই একটি সহজ ধর্ম। বাস্তব জগতের প্রত্যক্ষ ঘাত-প্রতিঘাতের মধ্যে মানুষের মন যখন পীড়িত হইয়া উঠে, তখন তাহা সাহিত্যের মধ্যে এক মনোরম কল্পজগৎ সৃষ্টি করিয়া সেখানে তাহার আত্মার বিশ্রামের স্থান সন্ধান করিয়া লয়। ইংরেজিতে ইহাকেই বলে escapism। আধুনিক পাশ্চাত্য সভ্যতায় ইহার স্থান যেমন সঙ্কুচিত হইয়া আসিয়াছে, এ-দেশের সমাজে এখনও তাহা তেমন হইয়া উঠে নাই। বাংলা নাট্যসাহিত্যের প্রথম যুগ হইতেই ইহাতে রোমান্টিক নাটকের একটি ধারা প্রতিষ্ঠিত হইয়াছিল এবং আধুনিক যুগে রবীন্দ্রনাথ পর্যন্ত তাহা অব্যাহতভাবে অগ্রসর হইয়া আসিয়াছে। বাংলার এই অতিরিক্ত রোমান্স-প্রবণতাও পাশ্চাত্য আদর্শে উচ্চাঙ্গ বাংলা নাটক রচনার অন্তরায় হইয়াছে। কারণ, বাস্তব জীবনকে অবলম্বন না করিলে নাটকীয়

দৃশ্য-সংঘাত স্পষ্ট ও কার্যকর করিয়া তোলা সম্ভব হইতে পারে না।  
বাঙ্গালী চিরদিনই বাস্তবজীবন-বিমূখ, ইহা তাহার একটি সহজাত জাতীয়  
ধর্ম। এমন কি, আধুনিক পাশ্চাত্য প্রভাবের ফলেও তাহার এই  
বিষয়ে কোন পরিবর্তন সাধিত হইয়াছে বলিয়া বোধ হইবে না। অতএব  
ক্রমাগত কঠিন হইতে কঠিনতর জীবন-সংগ্রামের মধ্যবর্তী হইয়া যদি  
বাঙ্গালীর কোনদিন এই মনোভাবের পরিবর্তন হয়, তবেই যথার্থ নাট্যিক  
উপাদানের প্রতি তাহার আকর্ষণ প্রবলতর হইবে, তাহার পূর্বে ইহার  
ব্যতিক্রম হইবার উপায় নাই। তবে সেই অবস্থা সাম্প্রতিক কালে কিছু  
কিছু দেখা যাইতেছে। বাংলা নাটকের পক্ষে তাহা আশার বিষয়  
সন্দেহ নাই।

কিন্তু এ'কথা সত্য যে, রোমান্সের প্রতি প্রবণতা বাঙ্গালীর চিরদিন বর্তমান  
ধাকিলেও বাঙ্গালীর নাটক কোনদিন রোমান্টিক কাব্য হইয়া উঠে নাই।  
তবু কেহ কেহ বাংলা নাটককেও দৃশ্যকাব্য বলিয়া পরিচয় দিবার পক্ষপাতী।  
বলা বাহুল্য, দৃশ্যকাব্য সংজ্ঞাটি একমাত্র সংস্কৃত নাটকের সম্পর্কেই প্রযোজ্য,  
ইংরেজি নাটকের পক্ষেও প্রযোজ্য নহে। কারণ, সংস্কৃত নাটক প্রকৃতই কাব্যের  
লক্ষণাক্রান্ত, ইংরেজি নাটক তেমন নহে। বাংলা নাটক ইংরেজি নাটকেরই  
প্রত্যক্ষ প্রভাবের ফলে সৃষ্ট এবং রূপ ও রসের দিক দিয়া বিচার করিলে  
তাহারই অমূল্যকরণে রচিত; অতএব বাংলা নাটকের মধ্যে অল্প যে কোন  
লক্ষণই থাকুক না কেন, সংস্কৃত সংজ্ঞানুযায়ী কাব্যের লক্ষণ নাই। একথা সত্য  
যে, রবীন্দ্রনাথের অধিকাংশ নাটকে কাব্যের লক্ষণ অত্যন্ত স্পষ্টভাবে প্রকাশ  
পাইয়াছে, কিন্তু সেই কাব্যরূপ রবীন্দ্রনাথেরই বিশিষ্ট প্রতিভার সৃষ্টি, সংস্কৃত  
দৃশ্যকাব্যের অমূল্যকরী নহে। অবশ্য সংস্কৃত অলঙ্কারশাস্ত্রে কাব্য কথাটি অত্যন্ত  
ব্যাপকভাবে ব্যবহৃত হইয়া থাকে, তাহাতে গল্প রোমান্সকেও গদ্যকাব্য বলা  
হয়। কিন্তু বাংলা সাহিত্যে রোমান্সকে কাব্য বলিয়া নির্দেশ করা হয় না,  
আধুনিক বাংলা সাহিত্য কোন বিষয়েই সংস্কৃত অলঙ্কার শাস্ত্রের সংজ্ঞাকে গ্রহণ  
করে নাই, করিবার কথাও নহে; কারণ, আধুনিক বাংলা সাহিত্যের সকল  
বিভাগই প্রত্যক্ষভাবে ইংরেজি সাহিত্যের প্রভাবজাত, সংস্কৃতের ভাব-জাত  
নহে। অতএব নাটককেও সংস্কৃতের অমূল্যকরী দৃশ্যকাব্য বলিয়া নির্দেশ না করিয়া  
ইংরেজি সাহিত্যের অমূল্যকরী drama বা নাটক বলিয়াই নির্দেশ করা সম্ভব।  
আধুনিক ইংরেজি নাটকের প্রত্যক্ষতার (directness) যে একটি গুণ আছে,

ইহার সম্পর্কে কাব্য কথাটি ব্যবহার করিলে তাহার সেই গুণটির বিষয়ে ভ্রান্ত ধারণা জন্মিতে পারে। বক্তব্য বিষয়ের প্রত্যক্ষতা (directness of expression) আধুনিক ইংরেজি নাটকের একটি বিশিষ্ট ধর্ম; সংস্কৃত নাটকের মধ্যে এক 'মুচ্ছকটিক' ব্যতীত অন্য কোন নাটকের এই গুণটি একেবারেই নাই। অবশ্য অলঙ্কার শাস্ত্রানুযায়ী 'মুচ্ছকটিক' অন্ত্যান্ত বিষয়েও সংস্কৃত নাট্যরচনার একটি ব্যতিক্রম বলিয়াই গ্রহণ করা হইয়া থাকে। আধুনিক বাংলা নাটকে এই প্রত্যক্ষতার গুণটি ইংরেজি নাট্যসাহিত্য হইতেই আসিয়াছে, 'মুচ্ছকটিক' হইতে আসে নাই। কাব্য সংজ্ঞা দ্বারা বাংলা নাটকের এই প্রত্যক্ষতা-ধর্মের উপর স্বভাবতঃই আঘাত লাগিয়া থাকে। বিশেষতঃ কাব্যের অবলম্বন ভাব ও নাটকের অবলম্বন ঘটনা—এইজন্তই আধুনিক বাংলা নাটককে দৃশ্যকাব্য সংজ্ঞা দ্বারা অভিহিত করা সঙ্গত বলিয়া বিবেচিত হইবে না। জর্জীয় যুগের ইংরেজি নাটকের দৃশ্যগুণ অপেক্ষা পাঠ্যগুণই অধিক, রবীন্দ্রনাটকেরও তাহাই। অতএব যেখানে দৃশ্যগুণ আপনা হইতেই একান্ত গোপন হইয়া পড়িয়াছে, সেখানে দৃশ্য কথাটিও ব্যবহার করিবার কোন তাৎপর্য থাকিতে পারে না।

প্রাক-জর্জীয় যুগের ইংরেজি নাটকে Dramatic Poetry ও Poetic Drama নামক এক শ্রেণীর রচনা প্রকাশ পাইয়াছিল—ইংরেজি সাহিত্যের রোমান্টিক Revival-এর যুগের কবিদিগের মধ্যে এই শ্রেণীর রচনা অত্যন্ত প্রিয় ছিল। কিন্তু তাহা কাব্য, নাটক নহে। একমাত্র রবীন্দ্রনাথের মধ্যে ইহার প্রভাব দেখিতে পাওয়া গেলেও এই শ্রেণীর রচনা বাংলা সাহিত্যে আর নাই বলিলেই চলে। Drama-র সঙ্গে এখানে Poetry কথাটিকে সংযুক্ত দেখিয়া, ইহা হইতেও আধুনিক বাংলা নাটককে কাব্য সংজ্ঞায় আখ্যাত করা সমীচীন হয় না। কারণ, Dramatic Poetry বা Poetic Drama প্রকৃত-পক্ষে Drama নহে, Poetry-ই। অতএব বাংলা নাটককে কোন দিক দিয়াই দৃশ্যকাব্য বলিয়া নির্দেশ করা সমীচীন হয় না।

### রঙ্গমঞ্চ ও নাটক

কেহ কেহ মনে করেন, রঙ্গমঞ্চের সঙ্গে প্রত্যক্ষভাবে সম্পর্ক না থাকিলে কেহ নাটক রচনা করিতে পারেন না—এইজন্ত বহু উচ্চাঙ্গ নাট্যকারের প্রতিভা বিকাশলাভ করিবার সুযোগ পায় নাই। কারণ, মঞ্চাভিনয়ের ভিতর দিয়াই

নাটকের প্রচার ও প্রতিষ্ঠা হইয়া থাকে। দৃষ্টান্ত স্বরূপ তাঁহারাই ইংরেজি সাহিত্যে সেক্সপীয়র ও বাংলা সাহিত্যে গিরিশচন্দ্র ঘোষের কথা উল্লেখ করিয়া থাকেন। এই দুইজন নাট্যকারই রঙ্গমঞ্চের সঙ্গে প্রত্যক্ষ সম্পর্কের ফলেই নাটক রচনা করিয়া যশস্বী হইয়াছেন, এই সম্পর্কের স্বযোগ না থাকিলে আজ তাঁহাদিগকে কেহই চিনিতে পারিত কি না সন্দেহ।

অভিনয় নাটকের একটি প্রধান লক্ষ্য হইলেও, ইহা যে একমাত্র লক্ষ্য তাহা বলিতে পারা যায় না। সংস্কৃত নাটক কোনদিন কোথাও অভিনীত হইয়াছিল কি না, তাহা জানিতে পারা যায় না; সম্ভবতঃ অধিকাংশ নাটকই অভিনীত হয় নাই,—পাঠ্য রূপেই শিক্ষিত সমাজের মনোরঞ্জন করিয়াছে। অথচ সংস্কৃত নাটক শত শত বৎসর ধরিয়া চলিয়া আসিতেছে। বাংলা নাটকের সম্পর্কে সংস্কৃত নাটকের কথা বাদ দিলেও দেখিতে পাওয়া যায় যে, আধুনিক ইউরোপীয় নাটকে দৃশ্যগুণ অপেক্ষা পাঠ্যগুণই অধিকতর বর্ধিত হইয়াছে। ইন্সেনের *A Doll's House*, মেটারলিন্কের *Blue Bird* কিংবা গল্‌সওয়ার্দি ও বার্নার্ড শ'র কোন নাটকেরই আমরা অভিনয় না দেখিয়াও ইহাদের অন্তর্নিহিত রস উপলব্ধি করিতে পারি। এমন কি, আপাতদৃষ্টিতে দৃশ্যগুণ-প্রধান সেক্সপীয়রের নাটকগুলিও বাঙ্গালী পাঠকগণ রঙ্গমঞ্চে অভিনীত না দেখিয়াও তাহাদের রস ও সৌন্দর্য উপলব্ধি করিয়া আসিতেছেন। অতএব যথার্থ শিল্পগুণ নাটকের ভিতর দিয়া প্রকাশ পাইলে কেবলমাত্র পাঠ্যরূপেও তাহা রসিকমনকে আনন্দ দিতে পারে। হুতরাং রঙ্গমঞ্চের সঙ্গে প্রত্যক্ষ সম্পর্ক ব্যতীত কেহই নাটক রচনার প্রেরণা অনুভব করিতে পারেন না—এরূপ ধারণার কোন সম্ভব কারণ দেখিতে পাওয়া যায় না। বিশেষতঃ আধুনিক Reading Drama বা Literary Drama'র সঙ্গে রঙ্গমঞ্চের কোন সম্পর্কই নাই। সে কথা পরে উল্লেখ করিয়াছি। এই শ্রেণীর কয়েকখানি নাটক রচনায় রবীন্দ্রনাথ অপূর্ব দক্ষতা দেখাইয়াছেন। অতএব রঙ্গমঞ্চের সঙ্গে নাটকের সম্পর্ক আজকাল গৌণ হইয়া পড়িয়াছে। তবে একথা সত্য, এমন একদিন ছিল যখন রঙ্গমঞ্চের সহায়তায় ব্যতীত কেবলমাত্র পাঠ্যরূপে নাটক কদাচ প্রচার লাভ করিতে পারিত না; অতএব নাট্যকারেরও যশোলাভ করা কঠিন হইত। বেলগাছিয়া নাট্যশালার সঙ্গে সম্পর্ক ছিল বলিয়া মাইকেল মধুসূদন দত্তের নাট্য-প্রতিভার বিকাশ সম্ভব হইয়াছিল, কলিকাতায় সাধারণ রঙ্গমঞ্চের সঙ্গে প্রত্যক্ষ সম্পর্ক না থাকিলে নাট্যকাররূপে

গিরিশচন্দ্রেরও প্রতিভার পরিচয় পাওয়া যাইত কি না সন্দেহ। কিন্তু আধুনিক নাটকের দৃষ্টান্ত অপেক্ষা পাঠ্যগ্ৰন্থ বুদ্ধি পাইবার ফলে রঙ্গমঞ্চের সঙ্গে সম্পর্ক ব্যতীতও কাহারও নাট্য-প্রতিভা বিকাশের বাধা হইবার কথা নহে। সাধারণ রঙ্গমঞ্চের সঙ্গে কোন সম্পর্ক না থাকা সত্ত্বেও রবীন্দ্রনাথের নাট্য-প্রতিভা বিকাশের পথে কোন অন্তরায় হয় নাই।

একশত বৎসরের অধিক কালের সাধনায়ও বাংলা সাহিত্যে যে এ পর্যন্ত একখানিও সার্থক নাটক রচিত হইতে পারে নাই, তাহার মূলে যে সকল কারণ আছে বলিয়া অনুমান করা যায়, তাহাদের সঙ্গে বাংলার রঙ্গমঞ্চও কোনদিক দিয়া জড়িত কি না, তাহাও বিবেচনা করিয়া দেখা প্রয়োজন। রঙ্গমঞ্চের একটি বিশিষ্ট আদর্শ যখন সমাজের সম্মুখে স্থির হইয়া যায়, তখন প্রধানতঃ তাহা কেন্দ্র করিয়াই নাটক রচিত হইবার ফলে ইহার স্বাধীন বিকাশের পথে অন্তরায় সৃষ্টি হয়। ভারতের 'নাট্যশাস্ত্রে'র আদর্শ যখন প্রাচীন ভারতের বিদগ্ধ সমাজের সম্মুখে নাটক রচনার একটি ধারা সূনির্দিষ্ট করিয়া দিল, তখন হইতেই সংস্কৃত নাটক রচনার মধ্যে বৈচিত্র্যহীনতা দেখা দিল; তাহার ফলে ইহার অধঃপতনও আসন্ন হইয়া আসিল। বাংলা দেশে সাধারণ রঙ্গমঞ্চ প্রতিষ্ঠার পর হইতে দীর্ঘকাল যে ভাবে বাংলা নাটক একান্ত মঞ্চাশ্রয়ী হইয়া ছিল, তাহার ফল বাংলা নাটকের পক্ষে যে নিতান্ত শুভ হইয়াছে, তাহা ত প্রত্যক্ষ পরিচয়ের ভিতর দিয়া প্রমাণিত হয় না। বিষয়টি একটু বিস্তৃত ভাবে আলোচনা করিয়া দেখা প্রয়োজন।

একমাত্র মাইকেল মধুসূদন দত্ত ব্যতীত বাংলা নাট্যসাহিত্যের আদি যুগে আর কোনও নাট্যকার মঞ্চনির্ভর নাটক রচনা করেন নাই। রামনারায়ণ তর্করত্নের নাটক অভিনীত হইয়াছিল সত্য, কিন্তু তিনি সৌধীন কিংবা ব্যবসায়ী কোনও রঙ্গমঞ্চ লক্ষ্য করিয়া তাহার কোনও নাটকই রচনা করেন নাই। দীনবন্ধু মিত্রের কোন নাটকই বিশেষ কোনও রঙ্গমঞ্চ লক্ষ্য করিয়া রচিত হয় নাই। বরং তাহার নাটক লইয়াই সাধারণ রঙ্গমঞ্চের সূত্রপাত হইয়াছিল।

মাইকেল মধুসূদন দত্তের প্রত্যেকটি নাটকই বেলগাছিয়া নাট্যশালায় অভিনীত হইবার উদ্দেশ্যে রচিত হইয়াছে, ইহার মঞ্চব্যবস্থা দ্বারা তাহার প্রত্যেকটি রচনা নিয়ন্ত্রিত হইয়াছে। তৎকালীন এই সৌধীন রঙ্গমঞ্চটি মধুসূদনের নাটক রচনা যে কিভাবে নিয়ন্ত্রিত করিয়াছিল, তাহা তাহার

জীবনী পাঠ করিলেই জানিতে পারা যায়। প্রথমতঃ বেলগাছিয়া নাট্যশালায় যখন ‘রত্নাবলী’ নাটকের অনুবাদে অভিনয় হইতেছিল, সেই সময়ই মধুসূদন তাঁহার বাংলা নাটক রচনার প্রেরণা লাভ করিয়াছিলেন; কিন্তু তাঁহার সেই প্রেরণার স্বাধীন বিকাশ যে কি ভাবে ব্যাহত হইয়াছিল, তাহা একটি মাত্র ঘটনার উল্লেখ করিলেই বুঝিতে পারা যাইবে।

বেলগাছিয়া নাট্যশালায় একজন শক্তিশালী অভিনেতা ছিলেন, তাঁহার নাম কেশবচন্দ্র গঙ্গোপাধ্যায়। তাঁহার অভিনয়শৃঙ্খলের উপর নাট্যশালায় প্রতিষ্ঠাতাদিগের অগাধ বিশ্বাস ছিল এবং এই নাট্যশালায় অভিনীত হইবার উদ্দেশ্যে রচিত প্রত্যেক নাটকই তাঁহার মুখাপেক্ষী রচনা ছিল। মধুসূদন যখন বেলগাছিয়া নাট্যশালায় জন্ম নাটক রচনায় প্রবৃত্ত হইলেন, তখন তাঁহারই পরামর্শ গ্রহণ করিয়া দৃশ্যের পর দৃশ্য রচনা করিতে লাগিলেন। কারণ, মধুসূদন বেলগাছিয়া নাট্যশালায় অভিনীত হইবার উদ্দেশ্যেই তাঁহার নাটক রচনা করিয়াছিলেন এবং ঘাহাতে শেষ পর্যন্ত তাঁহার নাটকের অভিনীত হইবার পক্ষে কোন বাধা সৃষ্টি না হয়, প্রথম হইতেই তাহার প্রতি লক্ষ্য রাখিতেছিলেন। এ সম্পর্কে মধুসূদনের জীবনী-লেখক লিখিয়াছেন, “শর্মিষ্ঠা ও একেই কি বলে সভ্যতা রচনার সময়ে তিনি, অনেক স্থলে কেশববাবুর পরামর্শ গ্রহণ করিয়াছিলেন। নূতন নাটক রচনার সংকল্প জন্মের উদিত হইলে মধুসূদন প্রথমে মহাভারতীয় সুভদ্রা-উপাখ্যান অমিত্রজ্ঞান্বে লিখিয়া তাহা কেশববাবুকে দেখিবার জন্ত পাঠাইয়াছিলেন। কিন্তু, কাব্যাংশে সুন্দর হইলেও, তাহা অভিনয়ের উপযোগী হইবে না, কেশববাবু সুভদ্রা নাটক সম্পর্কে এইরূপ অভিপ্রায় ব্যক্ত করেন। মধুসূদন ইহার পর সত্ৰাট্ আলতামাসের হুহিতা, স্থলতানা রিজিয়ার চরিত্র অবলম্বনে আর একখানি নাটক আরম্ভ করিয়া তাহার সংক্ষিপ্ত আদর্শ কেশববাবুকে এবং মহারাজা যতীন্দ্রমোহন ঠাকুর ও রাজা ঈশ্বরচন্দ্র সিংহকে দেখাইবার জন্ত পাঠাইয়াছিলেন। কিন্তু মুসলমান-চরিত্র অবলম্বনে রচিত নাটক সাধারণ হিন্দু দর্শকের প্রীতিকর হইবে না ভাবিয়া রিজিয়া সঘর্ষে ও তাঁহার। কেহই উৎসাহ প্রকাশ করিতে পারেন নাই। রিজিয়ার পরিবর্তে কোন হিন্দু ঐতিহাসিক ঘটনা অবলম্বনে নাটক রচনা করিলে তাহা অধিকতর আদরণীয় হইবার সম্ভাবনা, তাঁহার। মধুসূদনকে এইরূপ পরামর্শ দিয়াছিলেন।”

সুতরাং মধুসূদনের মত শক্তিশালী ব্যক্তিও তাঁহার নাটক রচনার স্বাধীন

প্রতিভা বিকাশের পরিবর্তে রঙ্গমঞ্চের প্রতিষ্ঠাতা ও পরিচালকদিগের পরামর্শ গ্রহণ করিয়া নাটক রচনা করিয়াছেন। 'রিজিয়া' নাটকের পরিকল্পনা করিবার সময় মধুসূদন নিজে স্বার্থই উপলব্ধি করিয়াছিলেন যে, 'We ought to take up Indo-Mussulman subjects. The Muhammadans are a fiercer race than ourselves and would afford splendid opportunity for the display of passion. Their women are more cut out for intrigue than ours.' কিন্তু এই বিষয়টিতে তিনি রূপদান করিতে পারেন নাই।

মধুসূদনকে তাঁহার পৃষ্ঠপোষকগণ এই বিষয় অবলম্বন করিয়া নাটক রচনা করিতে না দিলেও পরবর্তী কালে এই বিষয় লইয়া বাংলায় নাটক রচনা করিয়া কয়েকজন নাট্যকার যে জনপ্রিয়তা অর্জন করিয়াছিলেন, একথা বাংলা নাট্যসাহিত্যের ইতিহাসের পাঠকমাত্রই জানেন। অতএব দেখা গেল, নাটক যে অনেক সময় রচনার দিক দিয়া ব্যর্থ হয়, তাহা কেবলমাত্র নাট্যকারের ক্রটির জন্তই নহে, সমসাময়িক রঙ্গমঞ্চ ব্যবহার জন্তও তাহা হইয়া থাকে। নাটক রচনার শিল্পগুণ মধুসূদনের আয়ত্ত ছিল, পাশ্চাত্য নাট্যসাহিত্যে অধিকার তাঁহার মত আর কাহারও সে যুগে ছিল না, বিশেষতঃ যিনি কাব্য-রচনার ক্ষেত্রে সাফল্যলাভ করিয়াছিলেন, তাঁহার মধ্যে জীবন-বোধেরও যে অভাব আছে, তাহাও বলিবার উপায় নাই; অথচ তাঁহার নাট্য রচনা যে প্রথম শ্রেণীর সার্থকতা লাভ করিতে পারিল না, ইহার জন্ত তিনি নিজেই যে দায়ী নহেন, এ কথাও ভাবিয়া দেখিবার বিষয়। অতএব যখন নাটক রঙ্গমঞ্চের অধীন হইয়া পড়ে, রঙ্গমঞ্চ নাটকের অধীন হয় না, তখন যে নাটকের মধ্যে ক্রটি দেখা দিবে, ইহা নিতান্ত স্বাভাবিক।

বাংলা নাট্যসাহিত্যের ইতিহাসেও এমন একটি যুগ আসিয়া পড়িয়াছিল, যখন নাট্যরচনা রঙ্গমঞ্চের আজ্ঞাবাহিনী হইয়াছিল। ১৮৭২ খ্রীষ্টাব্দের ডিসেম্বর মাসে কলিকাতায় সাধারণ রঙ্গমঞ্চ প্রতিষ্ঠিত হইবার পর হইতেই তদানীন্তন সমাজের নাট্যমোদীদিগের দৃষ্টি একান্তভাবে ইহার উপরই জ্ঞত হইয়া পড়িয়াছিল। তখন হইতে স্বদীর্ঘকাল পর্যন্ত বাংলা সাহিত্যে ব্যবসায়ী রঙ্গমঞ্চের সঙ্গে সংশ্লিষ্ট ব্যক্তিগণই তাঁহাদের স্থনির্দিষ্ট মঞ্চব্যবস্থা অনুসরণ করিয়া নাটক রচনা করিয়া গিয়াছেন এবং কেবলমাত্র সেই সকল রচনাই ইহাদের মধ্য দিয়াই অভিনীত হইবার সুযোগ লাভ করিয়াছে। অভিন্ন



একটি মঞ্চব্যবস্থা অবলম্বন করিয়া দীর্ঘকাল যাবৎ বাংলা নাটক রচিত হইবার ফলে, ইহার মধ্যে কোনও বৈচিত্র্য দেখা দিতে পারে নাই। এই যুগে পৌরাণিক, ঐতিহাসিক, রোমান্টিক, সামাজিক বিবিধ বিষয়ক নাটক রচিত হইলেও ইহাদের বহিরঙ্গত পরিচয়ের ভিতর দিয়া পরস্পর কোনও পার্থক্যই প্রকাশ পাইতে পারে নাই। পৌরাণিক নাটকের আদিক ঘাড়াই ঐতিহাসিক ও রোমান্টিক নাটক রচিত হইয়াছে; সেই আদিক সামাজিক নাটকেও ব্যবহৃত হইয়াছে। ইহার কারণ, ইহাদের প্রত্যেকটি নাটকই সেদিন একই মঞ্চ ব্যবস্থার অধীন ছিল, প্রায় একই অভিনেতৃ-গোষ্ঠী কর্তৃক অভিনীত হইত এবং প্রধানতঃ এক শ্রেণীরই দর্শক-সমাজের সন্মুখে পরিবেশন করা হইত। সেই যুগের শেষ প্রান্তে এই ব্যবস্থার একমাত্র ব্যতিক্রম সৃষ্টি করিলেন রবীন্দ্রনাথ। যখন এদেশের নাটক কেবলমাত্র ব্যবসায়ী রঙ্গমঞ্চ অবলম্বন করিয়া বিস্তার লাভ করিতেছিল, তখনই রবীন্দ্রনাথ তাঁহার অলোক-সাধারণ প্রতিভা লইয়া বাংলা সাহিত্যের ক্ষেত্রে আবিস্কৃত হন। তিনি তাঁহার নাটক রচনার ভিতর দিয়া বাংলা নাটককে সে যুগে ব্যবসায়ী রঙ্গমঞ্চের অধীনতা-শৃঙ্খল হইতে মুক্ত করিয়া আনিলেন। কিন্তু কলিকাতার ব্যবসায়ী রঙ্গমঞ্চের মধ্য দিয়া যে দর্শক-সাধারণের নাট্যবোধ পুষ্টিলাভ করিতেছিল, রবীন্দ্রনাথের নাটক তাহাদের উপর কোনও প্রভাব বিস্তার করিতে পারিল না। তাহার ফলে রবীন্দ্রনাথের নাট্যরচনার সমান্তরালবর্তী হইয়া রঙ্গ-মঞ্চাশ্রিত নাটকের ধারাও অগ্রসর হইয়া চলিল, ক্রমে এই দুইটি ধারা বাংলা নাট্যমোদীকে দুইটি পৃথক্ ভাগে বিভক্ত করিয়া দিল। রবীন্দ্রনাথ ব্যবসায়ী রঙ্গমঞ্চ কিংবা ব্যক্তিবিশেষ কর্তৃক প্রতিষ্ঠিত কোন সৌখীন রঙ্গমঞ্চের সুনির্দিষ্ট আদর্শের প্রভাব হইতে মুক্ত থাকিয়া নাট্যরচনায় তাঁহার মৌলিক প্রতিভার স্বাধীন বিকাশ করিবার প্রয়াস পাইলেন এবং যখন তাঁহার রচিত নাটকগুলির রূপ রঙ্গমঞ্চের ভিতর দিয়া প্রত্যক্ষ করিতে চাহিলেন, তখন নিজেই নিজের আদর্শ অনুযায়ী রঙ্গমঞ্চ প্রতিষ্ঠা করিয়া লইলেন। অবশ্য তাঁহার রঙ্গমঞ্চ প্রতিষ্ঠার আদর্শ সম্পূর্ণ তাঁহার নিজের, একথাও বলা যায় না। এ সম্পর্কে তিনি এলিজাবেথীয় রঙ্গমঞ্চের আদর্শ অনুসরণ না করিয়া এই বিষয়ক ভারতীয় ঐতিহ্যের ধারাই অনুসরণ করিলেন; সেইজন্ত ইহার মধ্যে ভারতীয় রস-সংক্ৰান্তির ধারা অনুরূপ রহিল। কারণ, জাতীয় ঐতিহ্যের ধারা অনুসরণ করিয়াই জাতির রঙ্গমঞ্চের প্রতিষ্ঠা হয়, ইহাকে পরিত্যাগ করিয়া নহে।

রবীন্দ্রনাথ-প্রবর্তিত মঞ্চব্যবস্থা পাশ্চাত্যের অনুকরণ-জাত আধুনিক বাংলার রঙ্গমঞ্চ অপেক্ষা অধিকতর জাতীয়-ঐতিহ্যবাহী। কিন্তু সাধারণ দর্শকের গঞ্জে পাশ্চাত্য বস্তুধর্মী মঞ্চরূপ অধিকতর প্রীতিকর হইল। এই বিষয়ক ভারতীয় ঐতিহ্যের ধারাটি ইতিপূর্বেই অস্পষ্ট হইয়া আসিয়াছিল, সাধারণ দর্শকের তাহার সঙ্গে কোনও যোগ ছিল না; হুতরাং তাহারা যখন পাশ্চাত্য রঙ্গমঞ্চের জাঁকজমকপূর্ণ উপকরণগুলি চোখের সম্মুখে দেখিতে পাইল, তখন তাহারা সহজেই তাহার প্রতি আকর্ষণ অনুভব করিল। কিন্তু রবীন্দ্রনাথ তাঁহার প্রত্যেকটি নাট্যরচনার ভিতর দিয়া এই বিজাতীয় মঞ্চ-ব্যবস্থার প্রতি উপেক্ষা দেখাইয়া তাঁহার নিজস্ব পথে অগ্রসর হইয়া গেলেন। সেইজন্ত বাংলা সাহিত্যে যথার্থ পাঠ্য নাটক (reading drama) বলিতে যাহা বুঝায় এবং সাহিত্যে যাহার একটি স্থায়ী মূল্য আছে, তাহাই তিনি রচনা করিলেন।

রবীন্দ্রনাট্যসাহিত্য ব্যবসায়ী রঙ্গমঞ্চের উপর কোনও প্রভাব স্থাপন করিতে না পারিলেও একথা সত্য যে, রবীন্দ্রনাথের প্রায় সমসাময়িক কাল হইতে বাংলা নাটক রচনায় রঙ্গমঞ্চের প্রভাব কমিয়া আসিতে লাগিল। স্বিজেল্লাল তাহার অন্ততম প্রমাণ। যদিও তাঁহার নাটকগুলি ব্যাপকভাবে ব্যবসায়ী রঙ্গমঞ্চে অভিনীত হইয়াছে, তথাপি এ কথা সত্য যে, তিনি মঞ্চের নির্দেশে নাটক রচনা করেন নাই; বরং মঞ্চই তাঁহার নির্দেশ অনুসরণ করিয়াছে। কিন্তু তখনও বাংলা নাটকের একটি অংশ রঙ্গমঞ্চের সঙ্গে জড়িত হইয়া রহিয়াছে। ক্ষীরোদপ্রসাদ, অপরেশ মুখোপাধ্যায় ও যোগেশ চৌধুরী তাহার প্রমাণ। কিন্তু তখন হইতে ধীরে ধীরে বাংলা নাটক মঞ্চের প্রভাব হইতে মুক্ত হইতে আরম্ভ করিয়াছে।

কিন্তু বিভাগান্তর যুগ পর্যন্ত এই মুক্তি একেবারে সম্পূর্ণ হইতে পারে নাই। বঙ্গ বিভাগের পর পৌরাণিক ও ঐতিহাসিক নাটক রচনার রীতি সম্পূর্ণ অবসান হইয়াছে; একান্ত বাস্তব জীবনাঙ্গরী নাটক রচনার সূচনা দেখা দিয়াছে; ব্যবসায়ী রঙ্গমঞ্চের স্থনির্দিষ্ট গতি অতিক্রম করিয়া স্বাধীন-ভাবে একাধিক শক্তিশালী সৌখীন রঙ্গমঞ্চ গড়িয়া উঠিয়াছে। মনে হয়, ইহাদের মধ্য হইতেই এতদিন পরে সার্থক বাংলা নাটকের আবির্ভাব হইবে।

## সাময়িক সমস্যা ও নাটক

উনবিংশতি শতাব্দীর শেষ ভাগ হইতেই ইংরেজি নাট্যসাহিত্যে সমাজের অর্থনৈতিক সমস্যাকে ভিত্তি করিয়া নাটক রচনার প্রয়াস দেখা দিয়াছে। গল্‌সওয়ার্দি ও বার্নার্ড শ' উভয়েই এই বিষয় অবলম্বন করিয়া নাটক রচনায য়ে কৃতিত্ব প্রদর্শন করিয়াছেন, তাহা নিতান্ত অকিঞ্চিৎকর বলিতে পারা যায় না। আধুনিক বাঙ্গালীর জীবনে বর্তমানে যে সকল অর্থনৈতিক সমস্যা দেখা দিয়াছে, তাহা ভিত্তি করিয়া বাংলা নাটক রচিত হইতে পারে কি না, তাহাও গভীর ভাবে বিবেচনা করিয়া দেখা প্রয়োজন। পূর্বেই বলিয়াছি, আধুনিক পাশ্চাত্য জীবন একান্ত বস্তুনিষ্ঠ (materialistic)। অতএব অর্থনৈতিক সমস্যা তাহার জীবনের একটি অতি গুরুতর ও অপরিহার্য সমস্যা। ইহা দ্বারা তাহার জীবনের ব্যষ্টি ও সমষ্টির সকল ব্যবহারিক সুখদুঃখ নিয়ন্ত্রিত হইয়া থাকে—অর্থনৈতিক সমতা (equilibrium) নৃষ্টিই আধুনিক পাশ্চাত্য সমাজভুক্ত নারী ও পুরুষের জীবনের একমাত্র লক্ষ্য। আধুনিক ইংরেজ সমাজ ক্রমাগতই যান্ত্রিক সভ্যতার দিকে আকৃষ্ট হইবার ফলে, সমাজে বেকার ও তদাহুযদিগ অসংখ্য যে সকল সমস্যার সৃষ্টি হইয়াছে, তাহাই এক দিক দিয়া সমগ্র জাতির জীবনকে নিয়ন্ত্রিত করিতে আরম্ভ করিয়াছে—অতএব গল্‌সওয়ার্দি ও বার্নার্ড শ'র মত আধুনিক নাট্যকারগণ তাঁহাদের রচনায় এই সকল বিষয় কিছুতেই উপেক্ষা করিতে পারেন নাই। একথা সকলেই স্বীকার করিবেন যে, অর্থনৈতিক সমস্যার মত একটা সাময়িক বিষয় উচ্চতর নাট্যরচনার উপজীব্য না হওয়াই বাঞ্ছনীয় ছিল; কারণ, ইহার সর্বজনীন আবেদন নাই। সেইজন্য সাহিত্যে ইহা চিরত্ব লাভ করিতে পারে না। কিন্তু যেখানে একান্তভাবে যন্ত্রাশ্রয়ী সমাজ একমাত্র অর্থনৈতিক বনিয়াদের উপরই নিজেকে প্রতিষ্ঠা করিয়া লইয়াছে, সেখানে অর্থনৈতিক বন্দ-সংঘাতকে পরিত্যাগ করিয়াও প্রকৃত কোন জাতীয় নাটক রচিত হইতে পারে না। মধ্যযুগের পাশ্চাত্য সমাজে ধর্ম ও নীতির বে স্থান ছিল, আজ সেখানে অর্থনীতি তাহা অধিকার করিয়াছে; আজ ধর্ম ও নীতির আদর্শ তথায় শিথিল হইয়া পড়িয়াছে। সেইজন্য পাশ্চাত্য সাহিত্যে আজ অর্থনৈতিক সমস্যার উপরও সার্থক নাটক রচিত হইয়াছে।

বাংলা দেশের সমাজও আধুনিক নাগরিক সভ্যতার প্রভাববশতঃ এই

সামাজিক সভ্যতার দিকে ক্রমে ক্রমে আকৃষ্ট হইতেছে। তাহার ফলে, তাহার মধ্যেও যন্ত্রশাসিত পাশ্চাত্য সমাজ-জীবনের অসুস্থরূপ সমস্তার উদ্ভব হইতে আরম্ভ করিয়াছে। কিন্তু একথা সত্য যে, এই সমস্তা এদেশের সমাজে এখনও পাশ্চাত্য সমাজের আকার লাভ করে নাই। অতএব অর্থনৈতিক সমস্তা এখনও বাংলা নাটকের অপরিহার্য উপজীব্য হইয়া উঠিতে পারে না। বিশেষতঃ নাগরিক সভ্যতার ক্রম-বিস্তৃতি সত্ত্বেও এখন এদেশের সমাজ নিজস্ব জাতীয় আদর্শের প্রতি বিমূৰ্হ হইয়া যায় নাই; এখনও ধর্ম, নীতি ও আচার এই জাতির ব্যক্তি ও সমাজ-জীবনকে প্রত্যক্ষভাবে শাসন করিতেছে। তবে যেদিন পাশ্চাত্য সমাজের মত বাংলার সমাজেও এই সকল সামাজিক আদর্শ শিথিল হইয়া পড়িয়া একমাত্র অর্থনৈতিক সমস্তাই জাতির জীবনকে নিয়ন্ত্রিত করিবে, সেইদিন অর্থনৈতিক জীবনের ভিত্তিতেও উচ্চতর বাংলা নাটক রচিত হইতে পারিবে, তাহার পূর্বে তাহা সম্ভব হইবে না।

### হৃদয়াবেগ ও ধর্মবোধ

বাঙ্গালী চরিত্রের অতিরিক্ত ভাবাবেগ-প্রবণতা (sentimentalism) তাহার সাহিত্যে সার্থক নাটক রচনার পক্ষে একটি বাধা হইয়া রহিয়াছে। কারণ, ভাবাবেগ-প্রবণতার উপর ভিত্তি করিয়া যে জিনিসের সৃষ্টি হয়, তাহা নাটক নহে, ইংরেজিতে তাহাকে melodrama বলে, বাংলায় তাহাকে অতি-নাটক বলা যাইতে পারে। সঙ্গত ও স্বাভাবিক ঘটনা-প্রবাহের সহিত মানবিক দোর্বল্যের সংমিশ্রণেই যথার্থ নাটক রচিত হইতে পারে; যেখানে মানবিক দোর্বল্যসমূহ অসঙ্গত ও অস্বাভাবিক ঘটনা দ্বারা নিয়ন্ত্রিত হয়, সেখানেই নাটকের পরিবর্তে অতি-নাটকের (melodrama) সৃষ্টি হয়। অলৌকিকতা-বিশ্বাসী অদৃষ্টবাদী বাঙ্গালীর মধ্যে সঙ্গত ও স্বাভাবিক ঘটনার প্রতি যে আন্তরিকতা থাকিতে পারে না, তাহা অস্বাভাবিক ঘটনার প্রতি বেগ পাইতে হয় না। এ দেশে স্মারশাস্ত্র টোলে পঠিত হয় সত্য, কিন্তু টোলের বাহিরে যে বিকৃত জনসাধারণের পাঠশালা আছে, তাহাতে ‘অ-স্মারের সূত্র নিত্য ব্যাখ্যা হইতেছে। ‘বিশ্বাসে লভয়ে কৃষ্ণ তর্কে বহুদূর’ এই যুক্তিকে ভিত্তি করিয়া বাঙ্গালীর যে ধর্ম ও চিন্তার ধারা গড়িয়া উঠিয়াছে, তাহাতে স্মার-সূত্র শুধু তুণের মত ভাসিয়া গিয়াছে। অতএব ঘটনার দিক দিয়া অসঙ্গতি এবং অস্বাভাবিকতা বোধ এদেশের সংস্কৃতিতে প্রায় মল্লমগ্ন হইয়া পড়িয়াছে।

তাহার সঙ্গে আসিয়া যোগ দিয়াছে এই জাতির অতিরিক্ত রোমান্স-বিলাসিতা। স্তূতরাং ঘটনার সঙ্গতি ও স্বাভাবিকতা যে ইহাতে একান্ত গৌণ হইয়া পড়িবে, তাহাতে আশ্চর্যের বিষয় কিছুই নাই। অতএব বাংলা সাহিত্যে যত অতি-নাটক সৃষ্টি হইয়াছে, তত নাটক সৃষ্টি হয় নাই।

কেহ কেহ মনে করেন, আবেগ-প্রবণ জাতি বলিয়া বাঙ্গালীর সাহিত্যে সার্থক ট্রাজিডির সৃষ্টি হওয়া সম্ভব। এই সম্পর্কে সেক্সপীয়রের ‘হ্যামলেট’ নাটকটির কথা সহজেই শ্রবণ হইতে পারে। আবেগ-প্রবণতাকে নিয়ন্ত্রিত করিবার কৌশল জানা না থাকিলে ইহা দ্বারা দানবই সৃষ্টি হইতে পারে, মানব সৃষ্টি হইতে পারে না। এই কৌশল একটি অতি উচ্চাঙ্গের শিল্প-কৌশল; বাংলা সাহিত্যে প্রায় কেহই এই কৌশল আয়ত্ত করিতে পারেন নাই। ইহার জন্ত বাঙ্গালীর চরিত্রও কতকটা দায়ী।

কিন্তু তথাপি বাঙ্গালীর জীবনে যথার্থ নাটকীয় উপাদানের অভাব আছে, এমন কথা বলিতে পারা যায় না। যে জাতির জীবন-দৃষ্টি কিংবা সমাজ-ব্যবস্থা যেমনই হউক, তাহার নিজস্ব দৃষ্টিকোণ হইতে স্বেচ্ছাভীর অভিনিবেশের সঙ্গে তাহা প্রত্যক্ষ করিতে পারিলে, তাহার ভিতর হইতেও যথার্থ নাট্যিক উপাদান সন্ধান করা যাইতে পারে। তবে একথা সত্য যে, এই সম্পর্কে পাশ্চাত্য দৃষ্টিভঙ্গি সর্বত্র আরোপ করা চলে না—বাংলা নাটকের মূল্য বিচার করিতে গিয়া এখানেই আমরা একটা মৌলিক ভুল করিয়া থাকি। বাংলার নারীজীবনের আত্মস্বর্তির মূলে যে সকল সামাজিক বাধা-বিপত্তির কথা পূর্বে উল্লেখ করিয়াছি, তাহা সত্ত্বেও ইহার আত্মবিকাশের একটি স্বেচ্ছাভীর ক্ষেত্র আছে—তাহা তাহার অন্তরের অন্তস্তলে অবস্থিত; সমাজের উপরের দিক দিয়া তাহার কোন প্রত্যক্ষ প্রতিক্রিয়া দেখিতে পাওয়া না গেলেও, তাহার সেই গভীরতম স্তরে ইহা সর্বদা আন্দোলিত হইতেছে। কারণ, মানুষের মন উপরের দিক হইতে আত্মবিকাশের পথে বাধাপ্রাপ্ত হইলে, তাহা অন্তরের গভীরতর স্তরে আপনার পথ খুঁজিয়া লয়, ইহা কদাচ নিষ্ক্রিয় হইয়া থাকিতে পারে না। সামাজিক মানবের স্বখঃখ সর্বদাই আপেক্ষিক, অতএব নর-নারীর মনের এই প্রচ্ছন্ন স্বখঃখের আন্দোলনও বাহ্য ঘটনার অধীন। এই সকল ঘটনা সূক্ষ্ম অহুত্ব-সাপেক্ষ, দৃষ্টি-সাপেক্ষ নহে; অতএব স্বেচ্ছাভীর অভিনিবেশ দ্বারা সামাজিক চরিত্রসমূহ প্রত্যক্ষ করিয়া ইহাদের সূক্ষ্ম কার্য ও চিন্তার ধারা অহুসরণ করিতে পারিলে, ইহাদের মধ্য হইতেও আধুনিক

নাটকের উপাদান সংগৃহীত হইতে পারে। কারণ, পূর্বেই বলিয়াছি, আধুনিক নাটক বাহ্যিক ক্রিয়া (action)-প্রধান নহে, বরং মানসিক বিশ্লেষণ-প্রধান এবং শেখোক্ত শ্রেণীর নাটক রচিত হইবার পক্ষে বাঙ্গালী-জীবনে উপাদানের অভাব ত নাই-ই, বরং প্রাচুর্যই আছে বলিয়া অনুভূত হইবে। কিন্তু বাঙ্গালী নাট্যকারদিগের মধ্যে প্রাচীন আদর্শে নাটক রচনার যে প্রবল সংস্কার এখনও বর্তমান আছে, তাহার আমূল পরিবর্তন ব্যতীত আধুনিক সার্থক বাংলা নাটক রচিত হইতে পারিবে না।

একমাত্র নাগরিক পাশ্চাত্য শিক্ষিত সমাজ দেখিয়া যদি বাংলার সমাজের বিচার না করি, তবে বুঝিতে পারিব, বৃহত্তর বাংলার সমাজ এখনও ধর্মীয় ভিত্তির উপরই দাঁড়াইয়া আছে। এযাবৎকাল এই ধর্মীয় জীবনের মধ্যে কিংবা ধর্ম-বোধের মধ্যে কোন দৃষ্ট ছিল না বলিয়াই ধর্ম-সম্পর্কিত বিষয়-বস্তু অবলম্বন করিয়া আমাদের দেশে যাত্রাই রচিত হইয়াছে, নাটক রচিত হয় নাই। কিন্তু বিগত ঊনবিংশতি শতাব্দী হইতেই আধুনিক পাশ্চাত্য সভ্যতার সংস্পর্শে আসিবার ফলে বাংলার পাশ্চাত্য-শিক্ষিত সমাজের মধ্যে যে আত্মবোধের জন্ম হইয়াছে, তাহার সঙ্গে তাহার এই ধর্মবোধের সংঘাত উপস্থিত হইয়াছে। এই সংঘাত উচ্চাঙ্গ ট্র্যাজিডির ভিত্তিরূপে ব্যবহৃত হইতে পারে কিনা, তাহা বিবেচনার বিষয়। এই দিকে কোন কোন নাট্যকার যে প্রয়াস না পাইয়াছেন, তাহাও নহে; কিন্তু তাহাদের প্রয়াস যে সার্থক হইয়াছে, তাহা বলিতে পারা যায় না। কারণ, এই বিষয়ে এখনও একটি বাধা আছে; তাহা এই যে, আত্মবোধের শক্তি যতই প্রবল হউক, এই দেশে এখনও তাহাকে ধর্মবোধের উপরে স্থান দিবার উপায় নাই, শেষ পর্যন্ত ধর্মবোধকেই জয়ী করিতে হয়। অতএব ইহাও বাধ্য হইয়া একই বাধাধরা পথ অনুসরণ করিয়া বৈচিত্র্য-হীনতার সৃষ্টি করে।

এই সকল অসুবিধা সত্ত্বেও, এই পর্যন্ত বাংলা সাহিত্যে যে নাটক রচিত হইয়াছে, সংখ্যার দিক দিয়া তাহা যেমন বিপুল, বৈচিত্র্যের দিক দিয়াও তাহা তেমনই সমৃদ্ধ। ইহা বাঙ্গালীর সামাজিক ও পারিবারিক জীবন, নীতি, ধর্ম ও রসবোধ, ইতিহাস প্রভৃতি অবলম্বন করিয়াই যে প্রধানতঃ রচিত হইয়াছে, তাহাও কেহ অস্বীকার করিতে পারিবেন না। ইউরোপীয় আদর্শে উচ্চ শিল্পগুণ ইহাদের মধ্য দিয়া প্রকাশ পায় নাই সত্য, তথাপি ইহা বাঙ্গালী-জীবনের আশা-আকাঙ্ক্ষা ও স্বপ্নকে রূপ দিবার প্রয়াস

পাইয়াছে। ইহাদের শিল্পগত ক্রটি যাহাই থাকুক, বাঙ্গালী ইহাদিগকে গ্রহণ করে নাই, তাহাও বলিতে পারা যায় না। কারণ, এক শত বৎসর যাবৎ সাহিত্য ও রঙ্গমঞ্চের ভিতর দিয়া বাঙ্গালী ইহাদের সঙ্গে পরিচয় রক্ষা করিয়া আসিতেছে। অতএব ইহাই বাঙ্গালীর নাটক। যাহারা বাংলা সাহিত্যে নাটক নাই বলিয়া পরিতাপ করিয়া থাকেন, তাহারা ইউরোপীয় আদর্শে নিজেদের মতামত গঠন করিয়া লইয়া, তাহার তিলমাত্র ব্যতিক্রম সহ্য করিতে না পারিলেও, সহস্র সহস্র সাধারণ বাঙ্গালী পাঠক ও দর্শক যে এই নাটকই পাঠ ও দর্শন করিয়া আজ এক শত বৎসর যাবৎ আনন্দ ও বেদনা লাভ করিতেছে, তাহা উপেক্ষা করিতে পারেন কেমন করিয়া? অতএব আজ শতবর্ষের সাধনার ফলে যে নাটক আমরা পাইয়াছি, তাহার উপর ভিত্তি করিয়াই বাঙ্গালীর নাট্যপ্রতিভার বিশ্লেষণ করিতে হইবে। ইউরোপীয় আদর্শে বাংলার সামাজিক ও পারিবারিক জীবনের পুনর্গঠনের ফলে ভবিষ্যতে বাংলা নাটক কি রূপ লাভ করিবে, তাহা এখন হইতে অনুমান করিবার উপায় নাই; অতএব এই যাবৎ বাঙ্গালী-মনীষার সাধনার দানস্বরূপ আমরা নাটক বলিয়া যাহা লাভ করিয়াছি, তাহা স্বারাই বাংলা নাট্যরচনার আদর্শ স্থির করিতে হইবে। যাহা হয় নাই, তাহার জন্ত পরিতাপ করিয়া, যাহা হইয়াছে তাহা কি করিয়া উপেক্ষা করা যায়?

### সাম্প্রতিক নাটক

আধুনিক বাংলা নাটক-রচনার প্রথম যুগে ইহার মধ্যে যে কোন কোন ক্ষেত্রে বাস্তব জীবন-বোধের বিকাশ দেখা গিয়াছিল, তাহা ক্রমবিকাশের স্বত্র ধরিয়া যদি সাম্প্রতিক কাল পর্যন্ত অগ্রসর হইয়া আসিতে পারিত, তবে বাংলা নাট্য-সাহিত্য আজ স্বতন্ত্র পরিচয় লাভ করিত। পূর্বেই বলিয়াছি, ইহার প্রথম যুগ অবসান হইবার সঙ্গে সঙ্গেই কলিকাতায় যে সাধারণ রঙ্গমঞ্চের প্রতিষ্ঠা হইল, তাহাই তখন হইতে বাংলা নাটক-রচনা নিয়ন্ত্রিত করিতে লাগিল। তাহার ফলেই বাংলা সাহিত্যের অন্ত্যস্ত বিষয় যেমন স্বাধীনভাবে বিকাশ লাভ করিতেছিল, বাংলা নাটকের পক্ষে তাহা সম্ভব হইল না। ব্যবসায়ী রঙ্গমঞ্চগুলি বাংলা নাটক-রচনা নিয়ন্ত্রিত করিবার ফলে ইহার মধ্যে অল্পদিনের মধ্যেই বৈচিত্র্যের অভাব দেখা দিল। সে-যুগে পুণ্য, নানা রোমাঞ্চিক কাহিনী এবং ইতিহাস ইহার ভিত্তি হইল, বাঙ্গালীর

প্রত্যক্ষ এবং বাস্তব জীবনের কোনও পরিচয় তাহার মধ্যে প্রবেশ লাভ করিতে পারিল না। একথা সত্য, বাংলা নাটক-রচনার মধ্যযুগে সামাজিক নাটকও রচিত হইয়াছিল, কিন্তু ইহাদের প্রত্যেকটিই আদর্শমূলক ছিল, বাস্তব সত্যমূলক ছিল না। বিশেষতঃ ঐহারা পৌরাণিক, রোমাণ্টিক ও ঐতিহাসিক নাটক-রচনার মধ্যে মধ্যে ছু'একখানি সামাজিক নাটক রচনা করিতেন, তাঁহারা সামাজিক নাটক-রচনায়ও পৌরাণিক, রোমাণ্টিক এবং ঐতিহাসিক নাটক-রচনার সংস্কার ও আঙ্গিক পরিভাষা করিতে পারিতেন না। তাহার ফলে তাঁহাদের সামাজিক নাটক বাংলার সমাজ-জীবনের বাস্তব পরিচয় প্রকাশ করিতে পারিত না। বাংলায় এ-পর্যন্ত যে উচ্চাঙ্গের নাটক রচিত হইতে পারে নাই, ইহার প্রধান কারণই এই যে, বাংলা কথা-সাহিত্য অর্থাৎ উপন্যাস এবং ছোট গল্প যে বাস্তব-জীবনানুগ, বাংলা নাটক তেমন নহে। সে কথা পূর্বেই বলিয়াছি।

বাংলা কথাসাহিত্যের দৃষ্টান্ত হইতেই দেখা যায় যে, বাঙ্গালীর স্থনিবিড় পারিবারিক জীবনের ভিত্তির উপর যাহাই রচিত হইয়াছে, তাহাই সার্থকতা লাভ করিয়াছে। পাশ্চাত্য জাতির মত বাঙ্গালী পুরুষের বহিমুখী জীবন বলিতে কিছু নাট্য বলিলেই চলে। বাঙ্গালীর যে জীবন একান্ত পরিবার-কেন্দ্রিক তাহার মধ্যেই বাংলা বঙ্গধর্মী সাহিত্যের যথার্থ রস এবং মাধুর্যের বিকাশ দেখা যায়। রবীন্দ্রনাথের ছোট গল্প এবং শরৎচন্দ্রের সামাজিক উপন্যাসগুলিই তাহার প্রমাণ। বাঙ্গালীর পারিবারিক জীবনের মধ্যে নারীর একটি বিশিষ্ট স্থান আছে; সেইজন্য বাংলার সার্থক সামাজিক উপন্যাস মাত্রই স্ত্রী-চরিত্র-প্রধান। শরৎচন্দ্রের মধ্যে যে স্ত্রী-চরিত্র প্রাধান্য লাভ করিয়াছে, ইহার অর্থ যদি এই হয় যে, তিনি স্ত্রীজাতি সম্পর্কে বিশেষ দ্রব প্রকাশ করিয়াছেন, তবে সাহিত্য হিসাবে শরৎচন্দ্রের উপন্যাসের কোন মূল্য নাই; কিন্তু শরৎ-সাহিত্য যে অমূল্য তাহা সকলেই স্বীকার করিবেন। সুতরাং ইহার কারণ এই যে, শরৎচন্দ্র তাঁহার উপন্যাসে বাঙ্গালী নারীর যথার্থ স্থানটি নির্দেশ করিতে পারিয়াছেন। বাংলার কথাসাহিত্য যেমন স্ত্রী-চরিত্র-প্রধান, বাংলা নাটকও যদি যথার্থই বাঙ্গালীর পারিবারিক জীবন-চিত্র সার্থকভাবে রূপান্তরিত করিবার প্রয়াস পাইত, তবে তাহাতে স্ত্রী-চরিত্রকে প্রাধান্য দিতে হইত। শরৎচন্দ্রের উপন্যাসে নারায়ণী ও দিগম্বরী যেমন রাম-শ্রামকে নিম্নভ করিয়া দিয়া নিজেদের ব্যক্তিত্বে ভাস্বর হইয়া বিরাজ



করিতেছে, বাংলার কোনও নাটকে এই প্রকার দ্বী-চরিত্র প্রাধান্য লাভ করিতে দেখা যায় না। উনবিংশ শতাব্দী হইতেই নাটক সম্পর্কে আমাদের একটা সংস্কার বদ্ধমূল হইয়া গিয়াছে যে—নাটক হইলেই যুদ্ধ, ষড়যন্ত্র, দুঃসাহসিক কর্ম, আকস্মিক দুর্ঘটনা ইত্যাদি তাহাতে স্থান পাইতে হইবে। অথচ দ্বী-চরিত্র-প্রধান বাঙ্গালীর পারিবারিক কিংবা সামাজিক জীবনে এই সকল ঘটনার স্থান নিত্যন্ত সীমাবদ্ধ। সেইজন্ত এযাবৎ বাংলা নাটকের মধ্যে বাঙ্গালীর জীবন যেমন পূর্ণাঙ্গ বিকাশ লাভ করিতে পারে নাই, তেমনই ইহার বস্তুধর্মিতাও রক্ষা পায় নাই। বলা বাহুল্য, আধুনিক বাংলা কথাসাহিত্যের মধ্যে এই সকল অবাস্তব পরিকল্পনা স্থান পায় নাই বলিয়াই ইহার মধ্যে সাহিত্য-সৃষ্টির সার্থকতা সর্বাধিক দেখা দিয়াছে।

প্রথম দিকের কয়েকটি রচনা বাদ দিলে, স্বাধীনতালাভের পূর্ব পর্যন্ত বাংলা নাটক বাঙ্গালী-জীবনের সঙ্গে কোনপ্রকার যোগ রক্ষা না করিয়াই রচিত হইয়া আসিয়াছে। তাহার ফল এই হইয়াছে যে, রক্তক্ষের মধ্যে ইহা সাময়িকভাবে যে উদ্ভেজনাই সৃষ্টি করুক না কেন, ইহা দ্বারা বাংলা নাট্য-সাহিত্যের পরিপুষ্টি হয় নাই। কিন্তু স্বাধীনতা-লাভের পর অর্থাৎ বিভাগোত্তর যুগেই এই অবস্থার অকস্মাৎ পরিবর্তন দেখা দিয়াছে। এই যুগে পৌরাণিক কিংবা অবাস্তব কল্পনাশ্রয়ী রোমাণ্টিক নাটক একেবারেই লুপ্ত হইয়া গিয়াছে। অথচ বিগত শতাব্দীর শেষভাগে পৌরাণিক ও ভক্তিমূলক নাটকই বাঙ্গালী দর্শকের নিকট সর্বাধিক জনপ্রিয়তা লাভ করিয়াছিল। সর্বপ্রথম স্বদেশী আন্দোলনের যুগেই এই ধারাটি ব্যাহত হয়, কিন্তু তাহা সত্ত্বেও ইহা কোনমতে আরও কিছুদূর পর্যন্ত অগ্রসর হইয়া আসিয়াছিল। একদিন পৌরাণিক নাটক-রচনার ভিতর দিয়াই বাংলার একজন সর্বাপেক্ষা জনপ্রিয় নাট্যকারের প্রতিভার বিকাশ হইয়াছিল, কিন্তু স্বদেশী আন্দোলনের সময় হইতেই বাঙ্গালী যে এক প্রত্যক্ষ সংগ্রামের সম্মুখীন হইল, তাহার ফলেই তাহার মন হইতে সকল অবাস্তব কল্পনা দূর হইয়া গেল। ইহার পর হইতে পৌরাণিক নাটক আর ভক্তি কিংবা ধর্মবোধ প্রচারের বাহন হইয়া বাঁচিয়া থাকিতে পারিল না, বরং অনেক সময় রাজনৈতিক চৈতন্তের বাহন-স্বরূপ হইয়া রহিল। কিন্তু তাহাও বিভাগোত্তর যুগে সম্পূর্ণ লুপ্ত হইয়া গেল। বাংলা নাট্য-সাহিত্যের মধ্যযুগে বাঙ্গালী যে বিষয়-বস্তু ভিত্তি করিয়া তাহার নাট্য-রচনাকে নানা দিক দিয়া ক্ষীতকায় করিয়া

তুলিয়াছিল, তাহা বিংশ শতাব্দীর মধ্যভাগে আসিয়া বাংলা-নাট্য-রচনার ক্ষেত্র হইতে সম্পূর্ণ নিষ্টিত হইয়া গেল। ইহার একটি স্বকল এই হইল যে, বাঙ্গালী নাট্যকারের যে দৃষ্টি একদিন অবাস্তব কল্পনাশ্রয়ী হইবার ফলে নাটক-রচনার অন্তরায় সৃষ্টি করিয়াছিল, তাহা আজ দূর হইয়া গেল। সুতরাং বাংলার নাটক-রচনার একটি প্রধান বাধা আজ আর নাই।

স্বদেশী আন্দোলনের সময় হইতেই এক শ্রেণীর ঐতিহাসিক রোমান্স বাঙ্গালী নাট্যকারদিগের রচনার লক্ষ্য হইয়া পড়িয়াছিল। ইহাদের মধ্যে ইতিহাস গোণ ভিত্তি-রূপ মাত্র ব্যবহৃত হইত এবং তাহার উপর কল্পনার অবাধ অধিকার প্রতিষ্ঠিত হইত। ইহাদের প্রধানতঃ দুইটি উদ্দেশ্য ছিল—প্রথমতঃ, ইতিহাসের মধ্য হইতে বাঙ্গালী বীর দেশাত্মবোধক চরিত্রের অল্পসংখ্যান এবং দ্বিতীয়তঃ, হিন্দু-মুসলমান ঐক্যের বাণী-প্রচার। এমন কি ইতিহাস যাহাদিগকে যথার্থ বীর এবং দেশপ্রেমিক বলিয়া নির্দেশও করে নাই, কেবলমাত্র কল্পনার বলে এই সকল নাটকের মধ্যে তাহাদিগকেও বীর চরিত্ররূপে প্রতিষ্ঠিত করা হইয়াছে। সেইজন্য ইহার। যেমন ইতিহাসের চরিত্রও হয় নাই, তেমনি বাস্তব মানব-চরিত্র-রূপেও বিকাশ লাভ করিতে পারে নাই। অথচ বিংশ শতাব্দীর প্রথম দশক হইতে আরম্ভ করিয়া ইহার প্রায় মধ্যভাগে বঙ্গ-বিভাগের সময় পর্যন্ত এই শ্রেণীর নাটক-রচনা বাঙ্গালী নাট্যকারদিগের প্রধান লক্ষ্য ছিল। বিভাগান্তর যুগে এই শ্রেণীর নাটক-রচনার প্রেরণা বাঙ্গালী নাট্যকারদিগের মধ্যে আকস্মিকভাবে লুপ্ত হইয়া গিয়াছে। কারণ, স্বাধীনতা-লাভের পর ইহাদের আর কোন মূল্য নাই। একান্ত উদ্দেশ্যমূলক রচনা ছিল বলিয়া উদ্দেশ্যসিদ্ধির সঙ্গে সঙ্গেই ইহাদের সকল মূল্য দূর হইয়া গিয়াছে। অবশ্য ইহাদের উদ্দেশ্য যে সকল দিক দিয়াই সিদ্ধ হইয়াছে, তাহা নহে; কারণ, যে প্রেরণা সামগ্রিকভাবে জাতির অন্তর হইতে আসে না, নাটকের মধ্য দিয়া তাহা প্রচার করিলেই যে তাহা সমগ্র জাতি গ্রহণ করিবে, তাহাও হইতে পারে না। প্রায় অর্ধশতাব্দী যাবৎ বাঙ্গালী নাট্যকার-রচিত ঐতিহাসিক বাংলা রোমান্সগুলি হিন্দু-মুসলমানের মিলনের বাণী নানা ভাবে প্রচার করিয়াছে; এই বাণী যে জাতির অন্তরের বাণী ছিল না, ভারত-বিভাগ দ্বারা তাহা বৃথিতে পারা গিয়াছে। সুতরাং জাতির জীবনের পক্ষে যাহা সত্য নহে, বাঙ্গালী নাট্যকারগণ প্রায় অর্ধ-শতাব্দীকাল তাহাই কীর্তন করিয়াছেন।

সুতরাং বাংলা নাটক-রচনার ব্যর্থতা এই দিক হইতেও যে আসিয়াছে, তাহা অস্বীকার করা যাইতে পারে না। যাহা হউক, ভারত-বিভাগ দ্বারা হিন্দু-মুসলমানের মিলনের স্বপ্ন আকস্মিকভাবে দূর হইয়া যাইবার ফলে বাংলার নাট্যকারদিগের মধ্যে এই শ্রেণীর ঐতিহাসিক রোমান্স-রচনার ধারাও আকস্মিকভাবে লুপ্ত হইয়া গিয়াছে। ভারতবর্ষের পক্ষে স্বাধীনতা-লাভ যেমন আকস্মিক হইয়াছে, বাঙ্গালী নাট্যকারদিগের মধ্যে এই শ্রেণীর ঐতিহাসিক রোমান্স-রচনার ধারা তেমনই আকস্মিকভাবেই লুপ্ত হইয়াছে—সুতরাং দেখা যাইতেছে, এই শ্রেণীর নাটক ব্যক্তি ও পারিবারিক জীবনের স্বার্থ অপেক্ষা একটি জাতীয় আদর্শ লক্ষ্য করিয়া রচিত হইত। সেইজন্য জাতির প্রত্যক্ষ জীবনের সঙ্গে ইহাদের কোনও যোগ ছিল না। বিভাগোত্তর যুগে এই শ্রেণীর নাটক-রচনার ধারা লুপ্ত হইয়া যাইবার সঙ্গে বাংলা নাট্য-রচনা এই একটি কৃত্রিম আদর্শের হাত হইতে পরিত্রাণ পাইল। সুতরাং দেখা যাইতেছে, স্বাধীনতা-লাভের পূর্ব পর্যন্ত বাংলা নাট্য-রচনা বাস্তব-জীবন-বিমূখী যে প্রধান দুইটি ধারা অহুসরণ করিয়া অগ্রসর হইতেছিল, তাহাদের উভয়ই বিভাগোত্তর যুগে সম্পূর্ণ লুপ্ত হইয়া গিয়াছে। যে বাস্তব-বিমূখিতা বাঙ্গালী নাট্যকারদিগকে এতকাল পর্যন্ত ভ্রান্ত পথের নির্দেশ দিয়াছে, তাহা আজ তাহাদের সম্মুখে নিশ্চিহ্ন হইয়া গিয়াছে। সুতরাং বিভাগোত্তর যুগ বাংলা নাটক-রচনার পক্ষে যে নানা দিক দিয়া অহুকূল পরিবেশের সৃষ্টি করিয়াছে, তাহা অস্বীকার করিবার উপায় নাই। ইতিমধ্যেই তাহার প্রমাণ নানা দিক দিয়া প্রকাশ পাইতেছে।

অতএব দেখা গেল, বাংলা নাট্য-রচনার ক্ষেত্রে পৌরাণিক নাটক, দেশোদ্ভবোধমূলক নাটক, রোমান্টিক নাটক ইত্যাদি প্রত্যেকেরই যুগ অবসান হইয়াছে। এযাবৎকাল এই শ্রেণীর নাটকের প্রভাব-বশতই যে বাংলা নাট্যসাহিত্য যথার্থ বিকাশ লাভ করিতে পারে নাই, সে কথাও পূর্বে বলিয়াছি। সুতরাং এই সকল অন্তরায় যদি দূর হইয়া গিয়া থাকে, তবে বাংলা নাটক-রচনার এখন আর কি বাধা থাকিতে পারে ?

পূর্বেই বলিয়াছি, বাঙ্গালীর সুনিবিড় পারিবারিক-জীবনভিত্তিক রচনাই কথা-সাহিত্যের সার্থকতার অশ্রুতম কারণ হইয়াছে। বাঙ্গালীর আধুনিক উপন্যাস অপেক্ষা যে ছোট গল্প অধিকতর আকর্ষণীয় সৃষ্টি হইয়াছে, ইহার প্রধান কারণ, ছোট গল্পের পরিমিত পরিসরের মধ্যে জীবনের খণ্ডাংশের

রস-নিবিড়তা বিক্ষিপ্ত হইয়া পড়িতে পারে না। সেইজন্য কুশলী শিল্পীর সৃষ্টিতে তাহাই অনবদ্য রস-রূপ লাভ করে। উপন্যাসের মধ্যে এক একটি সামগ্রিক জীবনের পরিচয় প্রকাশ পায় বলিয়া বিস্তৃত পরিসরের মধ্যে তাহাদের নিবিড়তা রক্ষা করা কঠিন হইয়া পড়ে। জীবনের ঋণাংশের পরিবর্তে সামগ্রিক জীবনই নাটকের লক্ষ্য বলিয়া ইহার মধ্যেও রস-নিবিড়তা রক্ষা করা কঠিন। কিন্তু একান্তভাবে বাঙ্গালীর পারিবারিক জীবন ভিত্তি করিয়া লইলে এবং এক একটি বিশিষ্ট পরিবারের বাস্তব সুখ-দুঃখের মধ্যে নাট্যকাহিনী একান্তভাবে সীমায়িত রাখিতে পারিলে ইহার রস-নিবিড়তা ক্ষুণ্ণ হইবার কথা নহে। কিন্তু সাম্প্রতিক বাঙ্গালীর পারিবারিক জীবন বহির্বিষ্টনা ঘারাও বিক্ষুব্ধ হইয়া পড়িতেছে; বিভাগোত্তর যুগে ইহার যে জীবন সত্য ছিল, তাহা যে আজ সত্য নাই, তাহা অস্বীকার করিবার উপায় নাই। রবীন্দ্রনাথের ছোট গল্পগুলির রস-নিবিড়তা বাঙ্গালীর সামাজিক জীবনের একটি স্থিতির অবস্থার উপর ভিত্তি করিয়া সৃষ্টি করা হইয়াছে। শরৎচন্দ্রের সামাজিক উপন্যাসগুলিও এক একটি যৌথ পরিবারের রস-পরিচয়ে সার্থকতা লাভ করিয়াছে। কিন্তু বিভাগোত্তর যুগে রবীন্দ্রনাথের ছোট গল্পের সেই অনায়াস-ভোগ্য ধীরমহরগামী সমাজ-জীবনও যেমন আর নাই, শরৎচন্দ্রের সামাজিক উপন্যাস-বর্ণিত বাঙ্গালীর যৌথ পরিবারও আর দেখা যায় না। নাগরিক ও শিল্পকেন্দ্রিক জীবনের প্রসারের সঙ্গে সঙ্গে মানুষ ক্রমেই আত্মকেন্দ্রিক হইয়া পড়িতেছে। স্থনিবিড় পারিবারিক জীবনের ভিত্তির উপর রচিত এতকাল কথা-সাহিত্যের যে সার্থকতা দেখা গিয়াছিল, তাহা আজ বিষয়াস্তর অনুসন্ধান করিয়া লইতে প্রবৃত্ত হইয়াছে। তাহার ফলে সাম্প্রতিক কালে রচিত উপন্যাসের সেই সার্থকতা আর বড় দেখা যাইতেছে না। কিন্তু তাহা সত্ত্বেও পারিবারিক জীবনও আজ যে নূতন রূপ লাভ করিয়াছে, তাহার মধ্যেও নাটকীয় উপকরণের অভাব আছে, তাহা বলিতে পারা যায় না; বরং একদিক দিয়া দেখিতে গেলে সেই উপকরণ আরও শক্তিশালী হইয়াছে।

স্বাধীনতা-লাভের পূর্ববর্তী যুগে পারিবারিক জীবনে নারীর স্থান সীমাবদ্ধ ছিল; অবশ্য সেই নির্দিষ্ট সীমার মধ্যেই নারী তাহার শক্তির পরিচয় দিয়াছে। কিন্তু তথাপি তাহার কর্তব্য মাত্র জননী, জামা ও কন্যার মধ্যেই সীমায়িত ছিল। বিভাগোত্তর যুগে নারী পরিবারের বৃহত্তর বহিমুখী

কর্তব্যের দায়িত্ব গ্রহণ করিয়াছে। পরিবারের জীবিকা-অর্জনের সহায়িকা-রূপে সে পিতা ও পুত্রের দায়িত্বও পালন করিতেছে। স্ত্রীরাং নাটক যদি একান্তভাবে আজ পরিবার-ভিত্তিকও হয়, তথাপি যে পারিবারিক জীবনের পরিচয় আমরা রবীন্দ্রনাথ-শরৎচন্দ্রের সাহিত্যে পাইয়াছি, সেই পরিবারের পরিচয় সাম্প্রতিক কালের নাটকে পাইতে পারি না। জননী, জামা ও কন্যা-রূপে নারীর প্রাধান্ত কেবলমাত্র তাহার পরিবারের মধ্যে, কিন্তু সাম্প্রতিক কালে তাহার যে পরিচয় প্রকাশ পাইতেছে, তাহা তাকে পারিবারিক জীবনের বাহিরে লইয়া গিয়াও কঠিনতর সংগ্রামে লিপ্ত করিতেছে। যৌথ-পরিবার-প্রথা ভাঙিয়া পড়িবার ফলে এবং নারীকে জীবিকার অন্বেষণে অন্তঃপুর ত্যাগ করিয়া বহির্জগতে কর্মের সন্ধানে বাহির হইবার জন্য বাকালীর পারিবারিক জীবনের নিবিড়তা বিনষ্ট হইতে আরম্ভ করিয়াছে; সেইজন্য আমাদের দেশের সনাতন আদর্শ অনুসরণ করিয়া পরিবার-ভিত্তিক নাটক রচিত হওয়া আজ আর সম্ভব হইতেছে না। নারী-চরিত্রের মধ্যে যে গুণটি আজ বিকাশ লাভ করিতেছে, তাহা পুরুষের গুণ—নারীর যে বিশিষ্ট গুণ তাহার স্নেহ, প্রীতি, মায়া, মমতা ও চরিত্র-মাধুর্যের মধ্যে সীমায়িত, বহির্জগতে জীবিকা-সন্ধানী নারীর মধ্যে সেই সকল গুণ বিকাশ লাভ করিবার সুযোগ পাইতে পারে না। বাংলার যৌথ-পরিবার-ভুক্ত নারীর মধ্যে সহানুভূতি, সহযোগিতা, স্বার্থত্যাগ, সেবা ও ভক্তি যে সকল গুণ স্বভাবতঃই বিকাশ লাভ করিয়া থাকে, আত্মকেন্দ্রিক পরিবারের মধ্যে তাহা সম্ভব হইতে পারে না, বরং তাহার পরিবর্তে সেখানে একান্ত স্বার্থপরতা দেখা দেয়। যে সমাজের নারী একদিন একাধিক সপত্নী লইয়াও সংসার করিয়াছে, সেই সমাজেরই নারী আজ নিতান্ত নিকটবর্তী আত্মীয়, শ্বশুর-শাশুড়ী, ভাস্কর-দেবরকে লইয়াও প্রসন্ন মনে সংসার করিতে পারে না—সংসারে সে নিজে, তাহার স্বামী ও পুত্রকন্যা ব্যতীত কাহারও স্থান হয় না। এই কথাটি এত বিস্তৃত করিয়া বলিবার কারণ এই যে, বাকালীর সামাজিক জীবনে যে পরিবর্তনই দেখা দিক, নারী এখনও ইহার প্রধান চরিত্র। বাংলা সামাজিক নাটকের মধ্যে তাহার স্থানটি যথাযথভাবে নির্দেশ করিতে না পারিলে ইহার বস্তুধর্মিতা রক্ষা পায় না—ফলে ইহার কাহিনী শক্তিশালী এবং চরিত্রগুলি জীবন্ত হইতে পারে না। সাম্প্রতিক বাংলার সমাজের নারী একান্ত স্বার্থপরতা-বশতঃ তাহার পরিবারকে যতই আত্মকেন্দ্রিক ও সীমায়িত করিয়া লউক না

কেন, সে এখনও ইহার সর্বময়ী কর্ত্রী। তাহাকে কেন্দ্র করিয়াই পরিবারের জীবন। বৌদ্ধ-পরিবারের নারী তাহার স্নেহ, প্রীতি, দক্ষিণ্য ও মাধুর্য দ্বারা একদিন বাঙ্গালীর পারিবারিক জীবনকে সৌন্দর্য ও কল্যাণে পরিপূর্ণ করিয়া দিয়াছিল, নারীর সেই বিচিত্র শক্তি আজ সংহত হইয়া আত্মমুখী হইয়াছে— আত্ম-সেবায় আজ তাহা নিয়োজিত হইতেছে। তাহার এই সজাগ আত্ম-বোধের ভিতর দিয়াই তাহার জীবনের দৃশ্যটি সুস্পষ্ট হইয়া উঠিবার সুযোগ পাইতেছে। কিন্তু সাম্প্রতিক বাংলা নাটকের মধ্যে নারী-চরিত্রের এই দিকটি যে খুব স্পষ্ট হইয়া ফুটিয়া উঠিতেছে, তাহা নহে। একটি কথা স্বীকার করিতেই হয় যে, যদিও এই কয় বৎসরের মধ্যে বাঙ্গালীর সামাজিক জীবনের আদর্শের বিপুল পরিবর্তন হইয়াছে, তথাপি নারী-চরিত্রের নূতন দিকগুলি নাটকের মধ্যে এখনও তেমন স্পষ্ট হইয়া উঠে নাই। বাঙ্গালী নারী-চরিত্র-সম্পর্কিত সনাতন ধারণা আমরা এখনও পরিত্যাগ করিতে পারিতেছি না ; তাহার ফলেই বাংলা নাটকের নারী-চরিত্র তেমন শক্তিশালী হইয়া উঠিতে পারিতেছে না।

একদিক দিয়া নারী-চরিত্র সম্পর্কে সনাতন সংস্কার যেমন আমরা পরিত্যাগ করিতে পারি নাই, একথা যেমন সত্য, অন্তরিক দিয়া আবার পাশ্চাত্য সাহিত্যের প্রভাবের ফলে নারী-চরিত্রকে বাঙ্গালীর সমাজের পক্ষে সম্পূর্ণ অবাস্তব রূপে প্রতিষ্ঠিত করিবার যে প্রয়াস দেখিতে পাইতেছি, তাহাও সত্য। বাঙ্গালীর সামাজিক জীবনে যে পরিবর্তনই দেখা দিক, তাহা ইহার নিজস্ব ধারা অনুসরণ করিয়াই যে পরিবর্তিত হইতেছে, তাহাও স্বীকার্য। অর্থাৎ আফ্রিকার ক্রীতদাসেরা মার্কিন দেশে গিয়া যে ভাবে আত্মবিস্মৃত হইয়া পাশ্চাত্য জীবনকে স্বীকার করিয়া লইল, বাঙ্গালী পাশ্চাত্য সভ্যতা দ্বারা সেভাবে প্রভাবিত হয় নাই—সে তাহার নিজস্ব ঐতিহ্যের ভিত্তির উপরই এখনও প্রতিষ্ঠিত রহিয়াছে। সুতরাং বাঙ্গালী নারী ইংরেজ মহিলায় পরিণত হয় নাই ; তাহার শিক্ষা-দীক্ষা ধ্যান-ধারণা এখনও মূলতঃ বাঙ্গালীর জাতীয় জীবনের দৃঢ় ভিত্তির উপর প্রতিষ্ঠিত। সুতরাং ইব্লেনের *A Doll's House*-এর 'নোরা'কে বাংলার সমাজে পাইব না। এই রকম চরিত্র যে আধুনিক বাংলার সমাজে একেবারেই থাকিতে পারে না, তাহা নহে ; কিন্তু তাহা এখনও বাঙ্গালীর স্বভাবের ব্যতিক্রম হইবে, সুতরাং তাহাকে বাংলা নাটকের নায়িকা করা যাইবে না। সাম্প্রতিক বাংলা

নাটকের মধ্যে বাঙ্গালীর এই ঐতিহ্যপূর্ণ সমাজ-জীবনের ক্রমবিকাশের ধারাকেও কোন কোন সময় অস্বীকার করিয়া পাশ্চাত্য সমাজ-জীবনের আদর্শ আত্মপূর্বিক গ্রহণ করিবার প্রবৃত্তি দেখা যায়। বলাই বাহুল্য, এই জীবন বাঙ্গালীর পক্ষে সত্য নহে বলিয়াই বাংলা নাটকের মধ্যেও বাস্তব হইয়া প্রকাশ পাইতে পারে না। একদিন পুরাণ, রোমান্স এবং ইতিহাসকে অবলম্বন করিতে গিয়া বাংলা নাটক বাঙ্গালীর বাস্তব জীবন হইতে বহু-দূরবর্তী হইয়া পড়িয়াছিল, আজ পাশ্চাত্য সমাজ-জীবনকে অন্ধভাবে অনুকরণ করিয়া ইহা পুনরায় বাঙ্গালীর নিজস্ব জীবন হইতে বিচ্ছিন্ন হইয়া পড়িবে এরূপ আশঙ্কা দেখা দিয়াছে। সাম্প্রতিক কালে পৌরাণিক ও ঐতিহাসিক নাটক-রচনার পরিবর্তে সামাজিক নাটক রচিত হইতেছে সত্য, কিন্তু সেই সমাজ যদি বাঙ্গালীর সমাজের যথার্থ রূপ না হয়, তবে তাহার ভিতর দিয়াও সার্থক বাংলা নাটক কোনদিনই রচিত হইতে পারিবে না; ইহার ভিতর দিয়া যে চরিত্রগুলি রূপ পায়, তাহারা যদি বাঙ্গালী না হইয়া বিদেশীয়-ভাবাপন্ন হয়, তবে বাংলা ভাষায় রচিত হইলেও তাহাদিগকে বাংলা নাটক কি করিয়া বলিতে পারি? সাম্প্রতিক বাংলা সাহিত্যের নাট্যকারদিগের মধ্যে এই বিষয়ে অধিকতর দায়িত্ববোধ জন্মিলে বাংলা নাটকের ভবিষ্যৎ আশাপ্রদ বলিয়া মনে হইতে পারে।

বাংলা নাটকের স্বাধীন বিকাশের আর একটি বাধা সাম্প্রতিক কালে দূর হইয়া গিয়াছে—তাহা, ইহার উপর ব্যবসায়ী রজমঞ্চের প্রভাব; কেবলমাত্র প্রভাবই নহে, বাংলা নাট্য-সাহিত্যের মধ্যযুগে ব্যবসায়ী রজমঞ্চগুলি বাংলা নাটক-রচনা নিয়ন্ত্রিত করিত। তাহার ফলে বাংলা সাহিত্যের অন্ত্যান্ত বিভাগের মত বাংলা নাটকের স্বাধীন বিকাশের পথ রুদ্ধ হইয়া গিয়াছিল। ব্যবসায়ী রজমঞ্চ কর্তৃক সে-যুগে বাংলা নাটক-রচনা সম্পূর্ণভাবে নিয়ন্ত্রিত হইবার ফলে ইহার মধ্যে নিতান্ত বৈচিত্র্যহীন একটি ধারা প্রবর্তিত হইয়াছিল। প্রত্যেক ব্যবসায়ী রজমঞ্চের বিশিষ্ট অভিনেতৃগোষ্ঠীর প্রতি লক্ষ্য রাখিয়াই প্রধানতঃ সে-যুগে নাটক রচিত হইত। সে-যুগের প্রায় সকল নাট্যকারই রজালয়ের পরিচালক ছিলেন। তাঁহাদের রচিত নাটকই অভিনীত হইবার সুযোগ লাভ করিত এবং রজালয়ের সঙ্গে যে সকল নাট্যকারের কোন সম্পর্কও ছিল না, তাঁহারাও তাঁহাদেরই আদর্শে নাটক-রচনা প্রবৃত্ত হইতেন। সে যুগে কেবলমাত্র রবীন্দ্রনাথ ইহার ব্যতিক্রম ছিলেন। কিন্তু

রবীন্দ্রনাথের আত্মবিশ্বাস আর কোনও নাট্যকারেরই ছিল না। সেইজন্য ব্যবসায়ী রঙ্গক্ষেত্রে অভিনীত নাটকই সকলেরই অমুহুরণীয় ছিল। সৌখীন রঙ্গক্ষেত্রগুলিও সেদিন কলিকাতার ব্যবসায়ী রঙ্গক্ষেত্রগুলির অমুহুরণ করিয়া তাহাতে অভিনীত নাটকেরই অভিনয় করিত। এই অমুহুরণের মধ্য দিয়া নূতন নাটক-রচনার প্রেরণা যেমন প্রকাশ পাইবার সুযোগ পাইত না, তেমনই কোন উচ্চ অভিনয়-গুণ প্রকাশ পাইবারও উপায় থাকিত না। সাম্প্রতিক কালে এই অবস্থার সম্পূর্ণ পরিবর্তন দেখা দিয়াছে। কিছুকাল যাবৎ ব্যবসায়ী রঙ্গক্ষেত্রের বাহিরেও 'নাট্য আন্দোলন' নামক একটি সংস্কৃতি-মূলক আন্দোলনের সৃষ্টি হইয়াছে। ইহার ভিতর দিয়া সাধারণ নাট্যআন্দোলন-দিগের ভিতরে গতানুগতিকতা হইতে পরিভ্রাণ পাইবার একটি প্রেরণা দেখা দিয়াছে। কতকগুলি শক্তিশালী সৌখীন নাট্য-প্রতিষ্ঠান গড়িয়া উঠিয়া তাহাদের অভিনয়-কৌশল দ্বারা সাধারণ দর্শককে মুগ্ধ করিতেছে। ইহার ফলে দেখা যাইতেছে, অভিনয়ের প্রতিভা কেবলমাত্র ব্যবসায়ী রঙ্গক্ষেত্রগুলির মধ্যেই সীমাবদ্ধ নহে—তাহাদের বাহিরে যে উচ্চাঙ্গ অভিনয়-গুণের পরিচয় পাওয়া যায়, তাহা অনেক সময় ব্যবসায়ী রঙ্গক্ষেত্রেও দুল্ভ। এই সকল সৌখীন নাট্য-প্রতিষ্ঠানের মধ্যে নূতন নূতন যুগোপযোগী নাটক রচিত হইয়া অভিনীত হইতেছে—বাংলা নাটকের পুরাতন ধারাটি ইহার মধ্য হইতে সম্পূর্ণ পরিত্যাগ করা হইয়াছে। এতদিন ব্যবসায়ী রঙ্গক্ষেত্রের সকল বিষয়ে অমুহুরণ করিবার যে প্রবৃত্তি দেখা দিয়াছিল, তাহা আজ পরিত্যাগ করিবার ফলে স্বাধীন নাটক-রচনা করিবার প্রেরণা এবং মৌলিক অভিনয়-গুণের বিকাশ দেখা যাইতেছে। সাম্প্রতিক কালের ব্যবসায়ী রঙ্গক্ষেত্রগুলি ঊনবিংশ শতাব্দীর বাংলা রঙ্গক্ষেত্রগুলির মত নূতন নূতন নাটক পরিবেশন করিবার পরিবর্তে সুদীর্ঘকাল যাবৎ একই নাটক পরিবেশন করিয়া তাহাদের ব্যবসায়ের দিক হইতে লাভবান হইতেছে। পূর্বে দর্শক-সংখ্যা ছিল অল্প, সেইজন্য নূতন নূতন নাটক তাহাদের সম্মুখে উপস্থিত করিতে না পারিলে তাহাদিগকে রঙ্গক্ষেত্রের দিকে আকর্ষণ করা সম্ভব হইত না; সেইজন্য ব্যবসায়ের দিক হইতেই নূতন নাটক রচনা করিবার প্রেরণা আসিত। কিন্তু এখন রঙ্গক্ষেত্রে দর্শকের সংখ্যা বাড়িয়াছে, সুতরাং একই নাটকের অভিনয় শত শত রাত্রি নির্বিবাদে চলিয়া যাইতে পারে। রঙ্গক্ষেত্রের কর্তৃপক্ষও সেই সুযোগ পূর্ণমাত্রায় গ্রহণ করিয়া নূতন নূতন নাটক পরিবেশন করিবার ব্যয়



হইতে অব্যাহতি লাভ করিতেছেন। সেইজন্য নূতন নাটক-রচনার প্রেরণা আজ আর রঙ্গালয়গুলির ভিতর হইতে আসে না, বরং সৌধীন নাট্যসম্প্রদায় এবং সাধারণ নাট্যামোদীদিগের নিকট হইতেই আসে। তাহার ফলে সাম্প্রতিক কালে ব্যবসায়ী রঙ্গালয়ের বৈচিত্র্যহীন আদর্শের প্রভাব-মুক্ত হইয়া স্বাধীন নাটক-রচনার প্রয়াস দেখা যাইতেছে। এই প্রয়াসের ভিতর হইতেই সার্থক বাংলা নাটক-রচনাও যে একদিন সম্ভব হইবে, তাহাও বুঝিতে পারা যাইতেছে।

সাম্প্রতিক বাংলা নাটক বাঙ্গালীর প্রত্যেক জীবনের সঙ্গে যোগ স্থাপন করিয়া লইবার প্রয়াস পাইতেছে। যে কল্পনা ও ভাব-বিলাসিতা এককাল পূর্বন্ত বাংলা নাটকের অগ্রগতির পথে বাধা দিয়া আসিয়াছে, তাহা দূর হইয়া গিয়া আজ এক সুকঠিন বাস্তব-জীবনবোধ বাংলা নাটকের উপজীব্য হইয়াছে। প্রায় একশত বৎসর পর বাংলা নাটক আজ ইহার নিজের পথ খুঁজিয়া পাইয়াছে। সুতরাং বাংলা নাট্য-সাহিত্যের নবযুগের অরুণোদয় আসন্ন হইয়া আসিয়াছে বলিয়া মনে করা যাইতে পারে।

কিন্তু নাটক-রচনার যে সুযোগই আজ আমাদের উপস্থিত হউক না কেন, তাহার কতদূর সদ্যবহার হইতেছে, এখন তাহাই আলোচনা করিয়া দেখিতে হয়। এ কথা অস্বীকার করিবার উপায় নাই যে, আজ বাঙ্গালীর সমাজ-জীবনে যে অর্থ নৈতিক সঙ্কট দেখা দিয়াছে, তাহা দ্বারা ইহার ব্যক্তি ও পারিবারিক জীবনের সুখদুঃখ নিয়ন্ত্রিত হইতেছে। সাম্প্রতিক বাংলা নাটকের মধ্যে ইহার কথা কি কিছুই থাকিবে না? উনবিংশ শতাব্দীতে বাঙ্গালীর সমাজের কতকগুলি সমস্যা ছিল, আজ তাহা নাই। উনবিংশ শতাব্দীর সামাজিক সমস্যাগুলি লইয়া রচিত নাটক সম্পর্কেও আমাদের সকল ঔৎসুক্য দূর হইয়াছে। আজ যে বাংলার সমাজ-জীবনে অর্থ নৈতিক সঙ্কট দেখা দিয়াছে, তাহাও সমাজের মধ্যে স্থায়িত্বলাভ করিবে না, এ কথা সত্য। সুতরাং একান্তভাবে তাহাই অবলম্বন করিয়া রচিত নাটকের কোনদিনই স্থায়ী মূল্য হইবে না। সাম্প্রতিক বাংলা নাটকের মধ্যে মধ্যবিত্ত সমাজের অর্থ-সঙ্কট, ধনী ও শ্রমিক সম্প্রদায়ের মধ্যে স্বার্থ লইয়া বন্দ ইত্যাদির কথা প্রাধান্য লাভ করিয়াছে। কিন্তু এই সাময়িক সঙ্কটের মধ্যেও মানুষের যে একটি শাশ্বত মন আছে, তাহার সন্ধানের প্রয়াস খুব অল্পই দেখিতে পাওয়া যাইতেছে। নানা সঙ্কটের মধ্যেও মানুষের মনের নানা ভাবে বিকাশ

হইয়া থাকে ; মানব-সমাজ কোন কালেই যে একেবারে সম্পূর্ণ সঙ্কট-মুক্ত হইতে পারে, তাহা নহে। তবে এই সঙ্কটের প্রকার-ভেদ হইতে পারে যাদ। সঙ্কটের ভিতর দিয়াই চরিত্রের যে বিকাশ হইয়া থাকে, তাহার মধ্যেই যথার্থ নাটকীয় গুণের সন্ধান পাওয়া যায়। সুতরাং বর্তমান সমাজের অর্থ নৈতিক সঙ্কটের পটভূমিকায় নরনারীর চিত্রের যে বিকাশ দেখা দিতে পারে, তাহা উচ্চাঙ্গ নাটকের অবলম্বন হইবার যোগ্য। কিন্তু এই অর্থ-নৈতিক সমস্যা এবং তৎসম্পর্কিত বিশেষ কোন রাজনৈতিক মতবাদ প্রচার যদি নাট্য-রচনার উদ্দেশ্য হয়, তবে নাটক মাত্রেরই শিল্প-মহিমা ক্ষুণ্ণ হয়। সাম্প্রতিক বাংলা নাটকে এই ত্রুটি কিছু কিছু দেখা দিয়াছে। কিন্তু যাহারা এই আতির জগ্ন সর্বকালীন নাট্য-সাহিত্য সৃষ্টি করিতে চাহেন, তাঁহাদের ঐ পথ পরিত্যাগ ভিন্ন উপায় নাই। আর সাময়িক প্রয়োজনীয়তার জগ্ন যদি নাটক-রচনার প্রেরণা কেহ অনুভব করেন, তবে তাঁহার কথা স্বতন্ত্র।

সাম্প্রতিক কালে রচিত বাংলা নাটকের সংলাপে যে ভাষা ব্যবহৃত হইতেছে, তাহা পূর্ববর্তী কালের কৃত্রিমতা হইতে মুক্ত হইয়া আসিয়াছে। পূর্বে যে পৌরাণিক ও ঐতিহাসিক নাটক কিংবা তাহাদেরই প্রভাব-জাত সামাজিক নাটক রচিত হইত, তাহাদের মধ্যে ব্যবহৃত ভাষা যে নিতান্ত কৃত্রিম ছিল, তাহা সকলেই অনুভব করিয়াছেন। তবে পৌরাণিক ও ঐতিহাসিক নাটকের ভাষার কৃত্রিমতা দর্শক কিংবা পাঠককে সহজে আঘাত করিতে পারে না ; কারণ, সে জীবন আমাদের অভিজ্ঞতার অন্তর্ভুক্ত নহে। কিন্তু সামাজিক নাটকের ভাষার কৃত্রিমতা নাটকের রসস্ফূর্তির যে কতখানি ব্যাঘাত সৃষ্টি করে, তাহা দীনবন্ধুর মত নাট্যকারের উচ্চশ্রেণীর চরিত্র-সম্পর্কে ব্যবহৃত ভাষা হইতেই বৃদ্ধিতে পারা যায়। বিভাগোত্তর যুগের পূর্ব পর্যন্তও যাহারা সামাজিক নাটক রচনা করিয়াছেন, তাঁহাদের ব্যবহৃত ভাষাও সমসাময়িক পৌরাণিক ও ঐতিহাসিক নাটকের ভাষার প্রভাবের ফলে বহুলাংশে কৃত্রিম হইয়া উঠিয়াছে। কিন্তু সাম্প্রতিক কালে যেমন বাংলা নাটক বাঙ্গালী জীবনের নিকটবর্তী হইতেছে, তেমনই ইহার ভাষাও স্বত্ব-ধর্মিতা লাভ করিতেছে। কারণ, ভাষাই নাটকীয় চরিত্রের যথার্থ পরিচয় প্রকাশ করিতে পারে। তাহা যদি অকৃত্রিম না হয়, তবে চরিত্রগুলি অকৃত্রিম হইতে পারে না। সাম্প্রতিক বাংলা নাটকের মধ্যে এই একটি প্রধান গুণের বিকাশ দেখিতে পাওয়া যায় যে, ইহার ভাষার মধ্যে আর কৃত্রিমতা নাই।

বাস্তব জীবনের রূপায়ণে এই ভাষার উপযোগিতা অস্বীকার করিবার উপায় নাই। বাংলা নাটকের ভাষা বাংলা নাট্যসাহিত্যের মধ্যযুগ হইতেই নিত্যন্ত কাব্যধর্মী হইয়া ছিল, কিন্তু সাম্প্রতিক কালে ইহা এই কাব্যধর্মিতা হইতে বহুলাংশে মুক্ত হইয়া সার্থক নাটক-রচনার উপযোগিতা লাভ করিয়াছে।

### পাঠ্য নাটক

সংস্কৃত নাটকে দৃশ্য কাব্য বল। হইয়া থাকে—ইহার তাৎপর্য এই যে, ইহার আবেদন কেবলমাত্র অভিনয় দর্শনের ভিতর দিয়াই প্রকাশ পায়। সংস্কৃত অলঙ্কার শাস্ত্রে দৃশ্য কাব্যের বিপরীতার্থক শ্রব্য কাব্য বলিয়াও একটি কথা আছে—ইহার তাৎপর্য এই যে এই শ্রেণীর কাব্য নিজে পাঠ করিয়া কিংবা অন্ত্রের নিকট হইতে তাহার পাঠ শ্রবণ করিয়াই আনন্দ লাভ করা যায়—ইহা রঙ্গমঞ্চের ভিতর দিয়া অভিনীত হইতে দেখিবার কোনও প্রয়োজন নাই। কিন্তু নাটক অর্থে দৃশ্য কাব্য কথাটি কতখানি সার্থক, তাহা বিচার করিয়া দেখিতে হয়।

প্রথমতঃ সংস্কৃত নাটকের কথাই ধরা যাক। যদিও ভারতের ‘নাট্যশাস্ত্রে’ রঙ্গমঞ্চ সম্পর্কিত বিভিন্ন বিষয়ের বিস্তৃত আলোচনা আছে, তথাপি এ কথা সত্য, সংস্কৃত নাটক কোন কালেই যে নিত্যন্ত জনসাধারণের সম্মুখে অভিনীত হইত, তাহার কোনও প্রমাণ পাওয়া যায় না। সংস্কৃত নাটক সাধারণ দর্শকের সম্মুখে অভিনীত হইবার প্রধান বাধা ইহার ভাষা। ইহাতে একই নাটকে সংস্কৃত, বিভিন্ন শ্রেণীর প্রাকৃত, এমন কি অপভ্রংশ ভাষাও একসঙ্গে ব্যবহৃত হইত। সুতরাং ইহার লিখিত রূপ বিদগ্ধমনের অনুলীলনের বস্তু—ইহার দৃশ্যরূপ সাধারণের অনুসরণের বস্তু নহে। নাটকের একটি প্রধান গুণ ইহার ভাষা বা ভাব-প্রকাশের প্রত্যক্ষতা। সংস্কৃত ভাষা কোন কালেই ভারতবর্ষের কথা ভাষা ছিল না, কথা ভাষারই একটি সাধুরূপ ছিল মাত্র, সুতরাং এই সংস্কৃত ভাষার মধ্যস্থতায় যে বিষয় পরিবেশন করা হইত, তাহা কখনই প্রত্যক্ষভাবে (directly) কোনও আবেদন সৃষ্টি করিতে পারিত না। কৃত্রিম ভাষার ভিতর দিয়া কোনও প্রত্যক্ষ আবেদন সৃষ্ট হইতে পারে না। সুতরাং সংস্কৃত ভাষা যে নাটকের বাহন, সেই নাটকের দৃশ্যগুণ প্রকাশ পাইবার পক্ষে স্বাভাবিক বাধা ছিল। তারপর সংস্কৃত নাটকে যে বিভিন্ন

শ্রেণীর প্রাকৃত ভাষা ব্যবহৃত হইত, তাহাও প্রকৃত জনসাধারণের ভাষার এক একটি সাধুরূপ মাত্র ( literary form ) ছিল। বিশেষতঃ একই নাটকে শোরসেনী, মহারাষ্ট্রী ও মাগধী এই সকল বিভিন্ন আঞ্চলিক প্রাকৃত ভাষা ব্যবহৃত হইত। এই সকল অঞ্চল যে পরস্পর সংলগ্ন অঞ্চল ছিল, তাহা নহে—শোরসেনী প্রাকৃত মথুরা অঞ্চলের ভাষা, মহারাষ্ট্রী পশ্চিম বোম্বাই বা মহারাষ্ট্রের ভাষা এবং মাগধী প্রাকৃত উত্তর বিহারের তদানীন্তন কথ্যভাষার সাধুরূপ মাত্র। সুতরাং একটি মাত্র যে নাটকের ভিতর দিয়া মথুরা, মহারাষ্ট্র ও উত্তর বিহার এই পরস্পর স্বতন্ত্র অঞ্চলের ভাষা প্রকাশ পায়, তাহা কোন দিনই কোন বিশেষ শ্রোতৃমণ্ডলীর উপর প্রত্যক্ষ আবেদন সৃষ্টি করিতে পারে না। সেইজন্য দেখিতে পাওয়া যায়, সে যুগের একটি নাটকের ভিতর দিয়া কেবলমাত্র প্রাকৃত ভাষাকেই আত্মোপাস্ত অবলম্বন করা হইয়াছে—তাহার নাম ‘কর্পূরমঞ্জরী’। কিন্তু তাহাতেও বিভিন্ন আঞ্চলিক প্রাকৃত ভাষা অবলম্বন করা হইয়াছে বলিয়া তাহাও রসগত একটি অথও আবেদন সৃষ্টি করিতে ব্যর্থকাম হইয়াছে। সুতরাং দেখা যায়, সংস্কৃত নাটক মূলতঃ যে উদ্দেশ্যেই লিখিত হইতে আরম্ভ করুক না কেন, ইহার সম্পর্কে অন্ততঃ দৃশ্য-কাব্য এই সংজ্ঞাটি সার্থক বলিয়া বিবেচিত হইতে পারে না—ইহা পাঠ্যরূপেই প্রথম হইতেই প্রচলিত হইয়া আসিতেছে। তবে একথা মনে হইতে পারে যে, ভরতমুনি যখন খ্রীষ্টজন্মের দুইশত বৎসর পূর্বে তাঁহার ‘নাট্যশাস্ত্র’ রচনা করেন, তখন বিভিন্ন শ্রেণীর লোক-নাট্য এ দেশের বিভিন্ন অঞ্চলে প্রচলিত ছিল। তাহাদের কোনও লিখিত রূপ ছিল না—কারণ, লোকসমাজে তখনও লেখার প্রচলন ব্যাপক হইয়া উঠিতে পারে নাই; মৌখিক ঐতিহ্যের দ্বারা ( oral tradition ) অনুসরণ করিয়াই ইহাদিগকে পরিবেশন করা হইত। ইহাদের রূপায়ণের পদ্ধতিকে ভিত্তি করিয়া উচ্চতর সাহিত্যের উপযোগী নাটক রচনা করিবার জন্য ভরতমুনি তাঁহার ‘নাট্যশাস্ত্রে’ নির্দেশ দিয়াছিলেন, ‘এ’ কথা সহজেই বুঝিতে পারা যায়। এখানে গ্রীক নাটকের প্রভাবের কথাও যদি স্বীকার করা যায়, তথাপি মনে হইতে পারে যে, গ্রীক নাটকের বহিরঙ্গগত প্রভাব ভরতমুনি ‘নাট্যশাস্ত্রে’ স্বীকৃত হইলেও, তাহার অন্তঃপ্রকৃতির সন্ধান তিনি লাভ করিতে পারেন নাই। গ্রীক নাটকে ট্র্যাজিডির বিশিষ্ট স্থান আছে, অথচ ভরতমুনি সংস্কৃত নাটকে বিয়োগান্তক বিষয়ের কোনও স্থান দেন নাই। নাটক মিলনাস্তক হইতে হইবে, সংস্কৃত

নাটকের এই নির্দেশটি তদানীন্তন লোক-নাট্য হইতেই আসা সম্ভব। কারণ, জনসাধারণের নিরক্ষর সমাজ মিলনের আবেদনটি সহজভাবে উপলব্ধি করিতে পারে, বিচ্ছেদজাত স্বতীত্র অহুভূতি হইতে রসানন্দ (relief) সহজে লাভ করিতে পারে না। স্বতরাং নানাদিক দিয়া বিচার করিয়াই দেখা যাইতেছে, সংস্কৃত নাটক কাব্য কিন্তু দৃশ্য নহে, বরং শ্রব্যই বলা যাইতে পারে। ইংরেজিতে যাহাকে reading drama বলে, তাহাকেই শ্রব্য নাটক বলা যাইতে পারে—ইহাই পাঠ্য নাটক।

বাংলা নাটকের যখন প্রথম জন্ম হয়, তখন ইহার সম্মুখে কোনও রঙ্গমঞ্চ ছিল না। তদানীন্তন কালে কলিকাতায় প্রতিষ্ঠিত কতকগুলি ইংরেজি নাট্যশালায় ইংরেজি নাটকের অভিনয় দেখিয়া কয়েকজন বাঙ্গালী নাট্যকার বাংলা নাটক রচনার প্রেরণা লাভ করেন। তাহার ফলেই ১৮৫২ খ্রীষ্টাব্দে বাংলা ভাষায় প্রথম নাটক তারাচরণ শিকদার প্রণীত ‘ভদ্রাজুর্ন’র জন্ম হয়। ‘ভদ্রাজুর্ন’ অভিনীত হইবার জগুই রচিত হইয়াছিল সত্য, কিন্তু ইহা কদাচ অভিনীত হয় নাই। এ’ কথা অস্বীকার করা যায় না যে, ইহার দৃশ্যগুণ অপেক্ষা পাঠ্যগুণ অধিক। ইহার বহু দৃশ্যই নাটকে অভিনীত হইবার যোগ্য ছিল না। ইহার নাট্যকারের সম্মুখে সেদিন কোনও রঙ্গমঞ্চের আদর্শ ছিল না বলিয়া তিনি এই বিষয়ে নিরঙ্কুশ হইয়া ইহা রচনা করিয়াছেন।

বাংলা নাট্যসাহিত্যের ইতিহাসে গিরিশচন্দ্রের আবির্ভাবের পূর্ব পর্যন্ত যে সকল নাটক রচিত হইয়াছে, তাহা প্রধানতঃ পাঠ্যনাটক, দৃশ্যনাটক নহে; ইহাদের মধ্যে দৃশ্যনাটকের বহু গুণেরই অভাব আছে। রামনারায়ণ তর্ক-রত্নের ‘কুলীন-কুল-সর্বস্ব’ নাটক এবং মধুসূদনের ‘শর্মিষ্ঠা’ ও ‘কৃষ্ণকুমারী’ নাটক সৌখীন রঙ্গমঞ্চে অভিনীত হইয়াছে সত্য, কিন্তু তথাপি ইহাদিগকে রঙ্গমঞ্চের ভিতর দিয়া সার্থক রূপায়ণের বহু বাধা ছিল—অভিনয়ের ভিতর দিয়া সে সব বাধা যে দূর হইয়াছিল, তাহাও নহে। ইহাদের স্বদীর্ঘ গল্প পটু মিশ্র সংলাপ, রঙ্গমঞ্চে অভিনেতা অভিনেত্রীর মুখে শুনিয়া তৃপ্তিলাভের পরিবর্তে নিজে পাঠ করিয়া অনেক সময় আনন্দলাভ করা যাইতে পারিত। এগুলি বহুলাংশে কাব্যধর্মী রচনা। তারপর সেযুগে সর্বশ্রেষ্ঠ নাট্যকার দীনবন্ধু মিত্রও কোনও রঙ্গমঞ্চ সম্মুখে রাখিয়া তাঁহার নাটক রচনা করেন নাই। মাইকেল মধুসূদন দত্ত বেলগাছিয়া নাট্যশালায় অভিনেতৃ-গোষ্ঠী ও মঞ্চ-ব্যবস্থা সম্মুখে রাখিয়া তাঁহার নাটকগুলি রচনা করিয়াছিলেন সত্য, কিন্তু

তথাপি সেই নাট্যশালার ক্রটির জগুই হউক, কিংবা নিজস্ব কবিমনোভাব দ্রুতক্রিয়া বলিয়াই হউক, তাঁহার নাটকগুলিকে যথার্থ দৃশ্যগুণ-সমন্বিত করিয়া তুলিতে ব্যর্থকাম হইয়াছেন। দীনবন্ধু বিশেষ উদ্দেশ্য-প্রণোদিত হইয়া তাঁহার প্রথম নাটক 'নীলদর্পণ' রচনা করেন—মধুসূদনের মত রঙ্গমঞ্চে তাঁহার নাটক অভিনীত হইবার উদ্দেশ্যে রচনা করেন নাই। সেইজন্ত তাঁহার 'নীলদর্পণ' নাটকে এমন কয়েকটি দৃশ্য সমাবেশ করিয়াছেন, যাহা অভিনয়ের জন্ত নানা দিক দিয়াই অযোগ্য। প্রথমতঃ কতকগুলি দৃশ্য অভিনয় করাই অসম্ভব, দ্বিতীয়তঃ কয়েকটি দৃশ্য অভিনয় করা সম্ভব হইলেও নীতি ও ক্রটির দিক দিয়াও পরিত্যাজ্য। সুতরাং দীনবন্ধু তাঁহার প্রথম নাট্যরচনাকে যে সর্বাংশেই সার্থক দৃশ্যকাব্য করিয়া তুলিতে চাহেন নাই, তাহা সত্য। দীনবন্ধুর 'সধবার একাদশী' সম্পর্কেও এ'কথাই বলা যাইতে পারে। ইহা যে স্বথপাঠ্য রচনা, তাহা সকলেই স্বীকার করিবেন; কিন্তু ইহা যে সার্থক 'দৃশ্যকাব্য' এ কথা সকলে স্বীকার করিবেন না। দীনবন্ধুর অন্তরটি কবিত্ব রসে সমৃদ্ধ—দীনবন্ধু মূলতঃ কবি। সেই জন্ত তাঁহার রচনায় মধ্যে মধ্যে কাব্য পাঠের আনন্দ পাওয়া যায়, কিন্তু দৃশ্যগুলির প্রত্যক্ষ অভিনয়ের ভিতর দিয়া সে আনন্দ সব সময় প্রকাশ পায় না।

যে সকল নাটক প্রধানতঃ রঙ্গমঞ্চের বাহিরে রচিত হইয়াছে এবং প্রচলিত রঙ্গমঞ্চের কোনও বাধা-ধরা নির্দেশ স্বীকার করে নাই, এপর্যন্ত সেই নাটকগুলির কথাই বলা হইল। কিন্তু দীনবন্ধুর পর বাংলাদেশে ব্যবসায়ী রঙ্গমঞ্চের প্রতিষ্ঠার সঙ্গে সঙ্গে নাটকগুলি একান্ত মঞ্চস্থ হইতে লাগিল—তাঁহার ফলেই ইহাদের পাঠ্যগুণ বিনষ্ট হইয়া গেল। পাঠ্যগুণের অর্থ সাহিত্য-গুণ—যথার্থ সাহিত্যিক আবেদন প্রকাশ পাইলেই তাহার পাঠ্যগুণ প্রকাশ পায়; তাহার সাহিত্যিক কোনও মূল্য নাই, তাহার পাঠ্যগুণও নাই। সেইজন্ত অনেক নাটকের এক পৃষ্ঠাও পড়িতে পারা যায় না, অথচ অভিনয়ের ভিতর দিয়া ইহারা পরম সার্থকতা লাভ করিয়া থাকে। গিরিশচন্দ্র এবং তাঁহার সমসাময়িক কালের যে সকল নাট্যকার ব্যবসায়ী রঙ্গমঞ্চের সঙ্গে সংশ্লিষ্ট ছিলেন, তাঁহাদের অধিকাংশের নাটকই পাঠ্যগুণ বিবর্জিত—কেবল মাত্র ইহাদের দৃশ্যগুণই বর্তমান থাকিতে দেখা যায়। এই বিষয়ে রাজকৃষ্ণ রায় সর্বাপেক্ষা উল্লেখযোগ্য দৃষ্টান্ত; তাঁহার রচনামাত্রই নীরস ও অপাঠ্য—মধ্যে মধ্যে তাঁহার গীতিরচনা স্বথপাঠ্য হইয়াছে। কিন্তু গল্প সংলাপ রচনায়

তিনি কোনও স্থির আদর্শের সন্ধান পান নাই। সেইজন্য তাহা পাঠের অযোগ্য। অভিনয়ের ভিতর দিয়াই ইহার প্রকাশ—পাঠকের নিকট ইহার কোনও মূল্য নাই।

বাংলা সাহিত্যে সর্বাপেক্ষা উল্লেখযোগ্য নাটক, রবীন্দ্রনাথের নাটক। রবীন্দ্রনাথ প্রধানতঃ কবি, নাট্যকার নহেন। তিনি তাঁহার স্বরচিত নাটক সম্পর্কে নিজেও অশুভব করিয়াছেন যে তাহা প্রধানতঃ কাব্য, নাটক নহে।

তাঁহার ‘লিরিক’ বা গীতিধর্মী রচনা কাব্যের মত স্বথপাঠ্য, কিন্তু ইহাদিগকে রঙ্গমঞ্চের ভিতর দিয়া প্রকাশ করিবার প্রয়োজন যখন দেখা দেয়, তখন ইহা নিতান্ত বৈচিত্র্যহীন বা একঘেয়ে হইয়া উঠে। রবীন্দ্রনাথের নাটকের মঞ্চসাক্ষ্য প্রকাশ না পাইবার ইহাই কারণ। রবীন্দ্রনাথ প্রচলিত রঙ্গমঞ্চ সম্মুখে রাখিয়া নাটক রচনা করেন নাই, স্বতরাং তিনিও তাঁহার নাট্যরচনাকে কদাচ দৃশ্যকাব্যরূপে প্রকাশ করিবার পক্ষপাতী ছিলেন না। রঙ্গমঞ্চ সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথের বিশিষ্ট একটি আদর্শবোধ ছিল; তিনি রঙ্গমঞ্চের উপকরণবাহুল্যকে অভিনয়ের দৈন্ত বলিয়াই স্বীকার করিয়াছেন। একান্ত মঞ্চমুখীনতা নাটকের সাহিত্যিক আবেদন সৃষ্টি করার পক্ষে অন্তরায় হয় বলিয়াই তিনি বিশ্বাস করিতেন। এই বিশ্বাস তাঁহার ছিল বলিয়াই মঞ্চ-সংস্কার হইতে সম্পূর্ণ মুক্ত থাকিয়া তিনি তাঁহার নাটকগুলিকে এক একটি সার্থক পাঠ্যরূপ দিতে পারিয়াছেন। এইজন্যই তাঁহার নাটকগুলির একটি চিরন্তন মূল্য প্রকাশ পাইয়াছে। যে সকল নাটক একান্ত মঞ্চপ্রায়ী, বিশেষ রঙ্গমঞ্চকে অঙ্কভাবে অবলম্বন করিয়া বিকাশ লাভ করে, সেগুলি মঞ্চব্যবস্থা পরিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে বিলুপ্ত হইয়া যায়। মঞ্চব্যবস্থা চিরদিনই পরিবর্তনশীল; বিশেষ কোন যুগের একান্ত মঞ্চনির্ভর নাটক ইহার পরিবর্তিত যুগে আত্মরক্ষা করিয়া বাঁচিয়া থাকিতে পারে না। সংস্কৃত নাটক মঞ্চ ত্যাগ করিয়া কাব্য হইয়া উঠিয়াছিল বলিয়া আজও সার্থক সাহিত্যিক আবেদন সৃষ্টি করিয়া থাকে—রবীন্দ্রনাথের নাটকও এই পথই অনুসরণ করিয়াছিল বলিয়া বাংলা সাহিত্যের চিরন্তন সৃষ্টি রূপে সার্থকতা লাভ করিতে পারিবে।

### একান্ত নাটক

বাংলা ছোটগল্প সাম্প্রতিক কালে যে উৎকর্ষ লাভ করিয়াছে, তাহা হইতে সহজেই মনে হইতে পারে যে, উপযুক্ত শিল্পীর হাতে পড়িলে

ইহার একাঙ্ক নাটকও অল্পরূপ সাফল্য লাভ করিতে পারিবে। কারণ, কতকগুলি বিষয়ে ছোটগল্পের সঙ্গে একাঙ্ক নাটকের সাদৃশ্য আছে। কিন্তু ছোট গল্পের সঙ্গে একাঙ্ক নাটকের যদি কেবলমাত্র সাদৃশ্যই থাকিত—কোন বৈসাদৃশ্য না থাকিত—তবে আধুনিক কালে বাংলা একাঙ্ক নাটকের পক্ষে ছোট গল্পের সমপর্যায়ে উন্নীত হইতে কোনও বাধা ছিল না। ছোট গল্পের সঙ্গে একাঙ্ক নাটকের কতকগুলি মৌলিক পার্থক্য আছে, সে পার্থক্য কেবলমাত্র আঙ্গিকের নহে—ভাবগতও বটে। আধুনিক কালে যে কয়জন বাংলায় একাঙ্ক নাটক রচনা করিয়াছেন, তাঁহাদের কেহ কেহ ছোট গল্পেরও লেখক ; ছোট গল্প ও একাঙ্ক নাটকের মৌলিক পার্থক্যের কথা ইহার প্রায়ই ভুলিয়া গিয়া ছোট গল্পের উপকরণ ও আঙ্গিক দ্বারাই একাঙ্ক নাটক রচনা করিয়া থাকেন ; সেই জন্ত ইহাদের জীবন-বোধে কোন ত্রুটি না থাকিলেও একাঙ্ক নাটক রচনায় বহিরঙ্গগত ত্রুটি প্রকাশ পাইয়া থাকে।

বাংলা সাহিত্যে মাইকেল মধুসূদন দত্ত একাঙ্ক নাটক রচনার পথ-প্রদর্শক। বাংলা সাহিত্যে সর্বপ্রথম সার্থক একাঙ্ক নাটক তাঁহার ‘বুড়ো শালিখের ঘাড়ে রোঁ’। কিন্তু এই একাঙ্ক নাটকখানি প্রহসন বলিয়া পরিচিত। সেই যুগে আরও একখানি একাঙ্ক নাটক-রচনায় যথার্থ শিল্পগুণের পরিচয় পাওয়া গিয়াছিল—তাহা দীনবন্ধু মিত্রের ‘বিয়ে পাগলা বুড়ো’। কিন্তু তাহা মাইকেল মধুসূদন দত্তের ‘বুড়ো শালিখের ঘাড়ে রোঁ’র ছয় বৎসর পর রচিত হয়। তথাপি বাংলা নাট্যসাহিত্যের ইতিহাসে এই দুইখানি রচনাকে একাঙ্ক নাটক রচনার কেবল মাত্র আদিযুগের বলিয়া নহে, উল্লেখযোগ্য নিদর্শনরূপে গ্রহণ করা যাইতে পারে। ইহাদের সুদূরপ্রসারী প্রভাব বাংলা নাট্যসাহিত্যের উপর বিস্তৃত হইয়াছিল সত্য, কিন্তু ইহাদের আভ্যন্তরীণ প্রাণধর্মের সন্ধান বড় কেহই লাভ করিতে পারেন নাই ; সেইজন্ত কেবলমাত্র ইহাদের বহিরঙ্গগত স্থলভ আবেদনটুকু সকলেই গ্রহণ করিয়াছেন।

বাহিরের দিক হইতে বিচার করিয়া এই দুইখানি রচনাকেই ‘প্রহসন’ বলিয়া নির্দেশ করা হইয়া থাকে। অবশ্য বাংলা নাট্যসমালোচকগণ প্রহসন কথাটি যে কি ভাবে গ্রহণ করিয়া থাকেন, তাহা বুঝিয়া উঠিতে পারা যায় না। তাঁহাদের মতে রবীন্দ্রনাথের ‘বৈকুণ্ঠের খাতা’ও যেমন প্রহসন, তাঁহার ‘গোড়ায় গলদ’ও তেমনই প্রহসন। কিন্তু এ’কথা কেহ স্বীকার করিতে পারিবেন না যে, উভয়ের ভিতর দিয়া যে রস ও ভাবের অভিব্যক্তি



হইয়াছে, তাহা অভিন্ন। অতএব প্রথমেই প্রহসন কথাটি স্থলভাবে ব্যাখ্যা করা প্রয়োজন। কিন্তু বর্তমান গ্রন্থের তাহা লক্ষ্য নহে। বাংলা নাট্যসাহিত্যের আদিযুগের দুইখানি নাট্যরচনার কথা উল্লেখ করিলাম, কি বৈশিষ্ট্যগুণে তাহা একাক্ষ নাটকের মর্যাদা লাভের অধিকারী এখানে তাহাই বিবেচনা করিয়া দেখিতে চাই। ‘বুড়ো শালিখের ঘাড়ে রোঁ’ এবং ‘বিয়ে পাগলা বুড়ো’ ইহাদের উভয়ের মধ্য দিয়াই চিরন্তন মানবিক দুর্বলতার কথা প্রকাশ করা হইয়াছে। যে পরিবেশের ভিতর দিয়া এই কথা প্রকাশ করা হইয়াছে, তাহা নিতান্ত লঘু এবং হাস্যরসাত্মক—কিন্তু মনে রাখিতে হইবে, এইজন্ত ইহাদের বক্তব্য বিষয় নিতান্ত লঘু কিংবা কোন দিক হইতেই হাস্যরসাত্মক (Humorous) নহে। বক্তব্য বিষয় যেখানে হাস্যরসাত্মক নহে, যেখানে তাহার ভিতর দিয়া মানব জীবনের একটি অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ বিষয়ের অবতারণা করা হইয়াছে, সেখানে রচনার নাম প্রহসন দিবার কোনই সার্থকতা নাই। মধুসূদন এবং দীনবন্ধু ইহাদের উভয়ের জীবন-দৃষ্টিতে গভীরতা ছিল—ইহারা কেহই জীবনের কেবলমাত্র উপরি-স্তরে দৃষ্টি নিবদ্ধ রাখিয়া সেখান হইতে লঘু কৌতুকের বিষয় সংগ্রহ করেন নাই। অতএব তাঁহারা কেহই প্রহসন রচনা করেন নাই। ইহাদের বস্তুনিষ্ঠ দৃষ্টি সমসাময়িক সমাজের লঘুস্তর অবলম্বন করিয়াই ইহার গহন তল পর্যন্ত নামিয়া গিয়াছে; সেইজন্ত তাঁহাদের রচনার বহিরঙ্গের পরিচয় নিতান্ত লঘু ও কৌতুকের হইলেও ইহাদের অন্তস্তল অত্যন্ত গভীর। একাক্ষ নাটক নাটকই, প্রহসন নহে—ইহা জীবনের গভীরতম স্তরের বিষয়, উপরিস্তরের সাময়িক কোনও উপকরণ নহে। সেইজন্ত জীবনের মর্মমূলে ইহাদের দৃষ্টি পৌঁছিতে পারে না, তাঁহারা কখনই একাক্ষ নাটক রচনায় সার্থকতা লাভ করিতে পারেন না। মধুসূদন ও দীনবন্ধুর সেই দৃষ্টি ছিল, সেইজন্তই তাঁহাদের একাক্ষ নাটক-রচনা সার্থকতা লাভ করিয়াছে। ইহারা ইহাদের এই রচনা দুইটিকে ‘প্রহসন’ বলিয়া তুল করিয়া থাকেন, তাঁহারা একাক্ষ নাটকের প্রাণধর্ম কি ভাবে গঠিত হয়, তাহা বুঝিতে পারেন না।

মধুসূদন এবং দীনবন্ধুর পর বাংলা নাট্যসাহিত্যে একাক্ষ নাটক রচনার প্রতিভা লইয়া যিনি জন্মগ্রহণ করিয়াছিলেন, তিনি রবীন্দ্রনাথ, তাঁহার পূর্ববর্তী আর কোনও নাট্যকার নহেন। এ বিষয়ে গিরিশচন্দ্র ঘোষের

নাম কাহারও কাহারও মনে হইতে পারে। তাঁহারও জীবন-দৃষ্টিতে যে গভীরতা ছিল, তাহা অস্বীকার করিবার উপায় নাই। কিন্তু তাঁহার জীবন-দৃষ্টির একটি প্রধান দৃষ্টি এই ছিল যে, তাহা বাস্তবধর্মী ছিল না, তাহা ছিল আদর্শমুখী। জীবন-দৃষ্টি বাস্তবধর্মী না হইলে তাহা দ্বারা যে নাটক রচনা সম্ভব নহে, তাহা বাংলা নাট্যসাহিত্যের দ্বারা যাহারা অহুসরণ করিয়াছেন, অন্ততঃ তাঁহারা স্বীকার করিবেন না। আদর্শবাদী গিরিশচন্দ্র এক শ্রেণীর নাটক রচনায় যে সফলকাম হইয়াছেন, তাহা কেহই অস্বীকার করিতে পারিবেন না—তাহা পৌরাণিক নাটক। কিন্তু একাঙ্ক নাটক সংক্ষিপ্ত বলিয়াই ইহা যদি একান্ত বাস্তবাহুগ না হয়, তবে সাফল্য লাভ করিতে পারে না। কারণ, জীবনের তাৎপর্য বিশ্লেষণ অপেক্ষা ইহার প্রত্যক্ষ রূপায়ণই ইহার বৈশিষ্ট্য। অতএব গিরিশচন্দ্র যদিও সংক্ষিপ্ত নাটক এমন কি এক অঙ্কে সম্পূর্ণ নাটকও রচনা করিয়াছেন, তথাপি প্রকৃত একাঙ্ক নাটক বলিতে যাহা বুঝায়, তাহা তিনি একখানিও রচনা করিতে পারেন নাই। উচ্চ নৈতিক বিষয় লইয়াও ইংরেজিতে সার্থক ‘One Act Drama’ রচিত হইয়া থাকে, কিন্তু নীতিই সেখানে মুখ্য হইয়া উঠে না, নীতিগত আদর্শ প্রতিষ্ঠা করিবার জন্ত সেখানে মানবিক ভিত্তিটির সর্বদাই সন্ধান করা হইয়া থাকে। ‘Bishop’s Candlestick’ এই বিষয়ে একটি উল্লেখযোগ্য রচনা—ভিক্টর হিউগো’র অমর কীর্তি ‘লা মিজারেবলে’র কাহিনীর একাংশের ইহা একাঙ্ক নাট্যরূপায়ণ; ইহার মধ্যে যে উচ্চ নৈতিক আদর্শের কথা আছে, তাহা প্রত্যক্ষ জীবনের আচরণের মধ্য দিয়া দেখান হইয়াছে—কেবল মাত্র মৌখিক বক্তৃতার ভিতর দিয়া প্রকাশ করা হয় নাই। কিন্তু গিরিশচন্দ্র অধিকাংশ ক্ষেত্রেই মৌখিক বক্তৃতার সাহায্যে চারিত্রনীতি বা জীবনাদর্শ প্রচার করিয়াছেন। সেইজন্যই মনে হয়, গিরিশচন্দ্র একাঙ্ক নাটক রচনার প্রতিভার অধিকারী ছিলেন না। রবীন্দ্রনাথ যে এই প্রতিভার যথার্থই অধিকারী ছিলেন, তাঁহার ‘বৈকুণ্ঠের খাতা’ নাটকখানিই তাহার সার্থকতম প্রমাণ। কিন্তু ‘বৈকুণ্ঠের খাতা’ও রবীন্দ্রসাহিত্য-সমালোচকদিগের নিকট সাধারণ ভাবে গ্রহণ বলিয়াই পরিচিত; ইহাকে কেহই একাঙ্ক নাটক বলিয়া উল্লেখ করেন নাই। ইংরেজি নাট্যসাহিত্যের ইতিহাসে One Act Drama কথাটি খুব প্রাচীন নহে; কারণ, এই শ্রেণীর রচনা প্রধানতঃ জর্জীয় যুগের সৃষ্টি। ইংরেজি One Act Drama সচেতনভাবে অহুসরণ

করিয়া কিংবা তাহা হইতে প্রত্যক্ষ প্রেরণা লাভ করিয়া বাংলা একাঙ্ক নাটক নিতান্ত আধুনিককালে রচিত হইলেও উপরে যে কয়টি রচনার কথা উল্লেখ করিয়াম, তাহাদের মধ্যে আধুনিক একাঙ্ক নাটকের বৈশিষ্ট্যের যে অভাব নাই, তাহা স্বীকার করিতেই হয়। অতএব বাংলা নাট্য রচনার ক্ষেত্রে ইংরেজি One Act Drama-র প্রত্যক্ষ-প্রভাব-নিরপেক্ষ পূর্বোক্ত একাঙ্ক নাটকগুলির অস্তিত্ব হইতে এ কথা সহজেই অনুমান করা যায় যে, বাংলা সাহিত্যেও একাঙ্ক নাটক রচনার মৌলিক উপাদানের অভাব নাই। রবীন্দ্রনাথের মধ্যে একাঙ্ক নাটক রচনার প্রতিভার যে পরিচয় পাওয়া যায়, তাহা হইতে বুঝিতে পারা যায় যে, ইহার মধ্যেও একটি ত্রুটি ছিল তাহা এই যে, বাস্তব জীবনদর্শনে রবীন্দ্রনাথের বৈচিত্র্য ছিল না। একমাত্র ‘বৈকুণ্ঠের খাতা’ বাদ দিলে আর একখানিও সার্থক একাঙ্ক নাটক যে রবীন্দ্রনাথ রচনা করিতে পারেন নাই, ইহাই তাহার কারণ। বিশেষতঃ ‘বৈকুণ্ঠের খাতা’র কাহিনী বিশ্লেষণ করিয়া দেখিলেও বুঝিতে পারা যাইবে যে, ইহার মধ্য দিয়া যে জীবন-পরিচয় অভিব্যক্তি লাভ করিয়াছে, তাহা রবীন্দ্রনাথের কল্পনালব্ধ নহে—বরং নিতান্ত প্রত্যক্ষ এবং বাস্তব অভিজ্ঞতাজাত। ইহার নায়ক চরিত্র বৈকুণ্ঠ রবীন্দ্রনাথের নিজস্ব পরিবার-ভুক্ত একজন নিকট আত্মীয়ের চরিত্রের সম্পূর্ণ অনুরূপ; অতএব তাঁহার বাস্তব জীবনের অভিজ্ঞতার উপর ভিত্তি করিয়া চরিত্রটি পরিকল্পিত হইয়াছে বলিয়া ইহা যে সার্থকতা লাভ করিয়াছে, তাহা সহজেই অনুভব করা যায়। কিন্তু রবীন্দ্রনাথের এই শ্রেণীর অভিজ্ঞতা নিতান্ত সীমাবদ্ধ ছিল বলিয়া এই প্রকার দ্বিতীয় একাঙ্ক নাটক তিনি আর রচনা করিতে পারেন নাই। তাঁহার ‘বশীকরণ’ নাটকের কথা এই সম্পর্কে কাহারও মনে হইতে পারে, কিন্তু ‘বশীকরণ’ নাটকের বিষয় জীবনের গভীর স্তর স্পর্শ করিতে পারে নাই, ইহা নিতান্ত উপরি-স্তরের বিষয়; অতএব ইহা গ্রহণ হইতে পারে, কিন্তু নাটক হয় নাই। আমি পূর্বেই বলিয়াছি, একাঙ্ক নাটক নাটকই—গ্রহণ নহে। বাস্তব জীবনদর্শনে রবীন্দ্রনাথের বৈচিত্র্য ছিল না, এমন কি এই বিষয়ে তাঁহার নিজস্ব যে অভিজ্ঞতা ছিল, তাহাও তাঁহার নিজস্ব পারিবারিক জীবন অতিক্রম করিয়া যাইতে পারে নাই। সেইজন্য একখানি মাত্র ব্যতীত তাঁহার আর কোনও একাঙ্ক নাটক সার্থকতা লাভ করিতে পারে নাই। ছোট গল্পগুলির মধ্যে রবীন্দ্রনাথ তাঁহার বাস্তব জীবনদর্শনের সার্থকতার যে পরিচয় দিয়াছেন, তাহার মধ্যেও

যে খুব বেশি বৈচিত্র্য প্রকাশ পাইয়াছে, তাহাও বলিতে পারা যায় না। বিশেষতঃ ছোট গল্পগুলির ভিতর দিয়া রবীন্দ্রনাথের বিশ্লেষণাত্মক মনোভাবের পরিচয় প্রকাশ পাইয়াছে, অতএব ইহা কথা-সাহিত্যেরই স্বার্থ উপযোগিতা লাভ করিয়াছে। জীবনদর্শনের বিশ্লেষণাত্মক গুণ নাট্যরচনার অমূল্য নহে—ইহাতে কেবলমাত্র নাট্যিক ক্রিয়ার ভিতর দিয়া বস্তুবিষয় সুপরিষ্কৃত করিয়া তুলিতে হয়, বিশ্লেষণ দ্বারা তাহা প্রকাশ করিবার উপায় নাই। মানব-চরিত্রে রবীন্দ্রনাথের যে সুগভীর অন্তর্দৃষ্টি ছিল, তাহা তাঁহার কথাসাহিত্যের কাব্যধর্মী বিশ্লেষণের ভিতর দিয়া অপরূপ লাভ করিয়াছে। এই বিশ্লেষণের ভিতর দিয়া রবীন্দ্র-কথাসাহিত্যের রস প্রকাশ পাইয়াছে; বিশ্লেষণের অংশ পরিত্যাগ করিয়া ইহাদের ভিতর হইতে কেবল মাত্র নাট্যিক ক্রিয়ার অংশ সন্ধান করিতে গেলে ইহাদের রস-পরিচয়ে ব্যাঘাত সৃষ্টি হয়। বিশেষতঃ রবীন্দ্রনাথের ছোট গল্পের জীবনচেতনা অবিমিশ্র বাস্তবধর্মী নহে—ইহার মধ্যে কবির স্বপ্নদৃষ্টিও জড়িত হইয়া আছে—সেইজন্য তাঁহার মধ্যে নাটক রচনার প্রতিভা থাকা সত্ত্বেও বাস্তব জীবন-দর্শনে বৈচিত্র্যহীনতার জন্য তাহা সার্থকভাবে রূপায়িত হইতে পারে নাই।

রবীন্দ্র-পরবর্তী যুগে সচেতনভাবে ইংরেজি One Act Dramaর অনুকরণে বাংলা সাহিত্যে কয়েকজন একাক্ষ নাটক রচনা করিবার প্রয়াস পাইয়াছেন। ইতিপূর্বে এই শ্রেণীর যে কয়খানি নাটকের কথা উল্লেখ করিলাম, তাহাদের একটিও ইংরেজি আদর্শে রচিত একাক্ষ নাটকের অনুকরণে কিংবা প্রেরণায় রচিত নহে—তবে তাহাদের মধ্যে আধুনিক ইংরেজি একাক্ষ নাটকের ধর্ম প্রকাশ পাইয়াছে এই মাত্র। রবীন্দ্রোক্তর যুগে যাহারা ইংরেজি আদর্শে একাক্ষ নাটক রচনা করিবার প্রয়াস পাইয়াছিলেন, তাঁহাদের মধ্যে কেহ কেহ পূর্ণাক্ষ নাটক রচনা করিয়া যশোলাভ করিয়াছেন। তাঁহাদের একাক্ষ নাটক রচনায় একটি প্রধান ত্রুটি এই প্রকাশ পাইয়াছে যে, তাঁহারা পূর্ণাক্ষ নাটক রচনার আঙ্গিক ইহার উপর ব্যবহার করিয়াছেন। একথা স্মরণ রাখিতে হইবে যে, একাক্ষ নাটক নাটক হইলেও আত্মপূর্বিক পূর্ণাক্ষ নাটকের সমধর্মী নহে। পূর্ণাক্ষ নাটকের বিঘৃতির মধ্যে জটিল দৃশ্য এবং কুটিল ঘটনার আবর্ত সৃষ্টি করা যেমন সম্ভব, একাক্ষ নাটকে তাহা সম্ভব হইতে পারে না। অথচ যাহারা পূর্ণাক্ষ নাটক রচনা করিয়া থাকেন তাঁহাদের মধ্যে নাট্যরচনা সম্পর্কে যে একটি সূদৃঢ় সংস্কার গড়িয়া উঠে,

তাহার প্রভাব হইতে তাঁহারা সহজে পরিদ্রাণ পাইতে পারেন না। বাংলা সাহিত্যেও যে কয়জন পূর্ণাঙ্গ নাটক রচয়িতা একাঙ্ক নাটক রচনায় মনোযোগী হইয়াছেন, তাঁহারা পূর্ণাঙ্গ নাটক রচনার আঙ্গিক তাঁহাদের রচিত একাঙ্ক নাটকের উপরও আরোপ করিয়া এই বিষয়ে ব্যর্থকাম হইয়াছেন। একজন ছোটগল্প রচয়িতা সার্থক একাঙ্ক নাটক রচয়িতা হইতে পারেন, কিন্তু একজন নাট্যকার সার্থক একাঙ্ক নাটক রচনা করিতে পারেন না। কারণ, পূর্ণাঙ্গ নাটকের ক্রমপরিণতি কিংবা তাহার ক্রমবিকাশের বিশিষ্ট কোনও ধারা অনুসরণ করিয়া একাঙ্ক নাটকের বিকাশ হয় নাই—একাঙ্ক নাটক আধুনিক ছোটগল্প রচনার প্রেরণা হইতে উদ্ভূত হইয়াছে। অতএব ইহা বিশ্লেষণ করিলে ইহার মধ্যে ছোট গল্প রচনার উপকরণের সন্ধান যত পাওয়া যাইবে, পূর্ণাঙ্গ নাটকের উপকরণের সন্ধান তত পাওয়া যাইবে না। বাংলা সাহিত্যের ছোট গল্প ব্যাপক জনপ্রিয়তা লাভ করিয়াছে, অতএব ছোট-গল্পের উপকরণ অথবা বিষয়বস্তু যদি একাঙ্ক নাটক রচনায় সার্থকভাবে নিয়োজিত হইতে পারে, তবে বাংলা সাহিত্যের একাঙ্ক নাটকও ইহার ছোট গল্পের মত বিশিষ্ট মর্যাদার অধিকারী হইতে পারে। আধুনিক বাংলা পূর্ণাঙ্গ নাটক তেমন উৎকর্ষ লাভ করিতে পারে নাই, অতএব তাহার বিষয়-বস্তু ও আঙ্গিক দ্বারা রচিত একাঙ্ক নাটকও যে উচ্চ গৌরবের অধিকারী হইতে পারিবে না, ইহা অত্যন্ত স্বাভাবিক।

আধুনিক নাটক কেবল দৃশ্যই নহে, পাঠ্যও বটে। যাহারা মনে করেন যে পূর্ণাঙ্গ নাটকের মত একাঙ্ক নাটকেও দৃশ্যগুণ বর্ধিত করিবার জন্ত ইহার মধ্যে রোমাঞ্চকর ঘটনার সমাবেশ করা প্রয়োজন, তাঁহারা ইহার সম্পর্কে যে একটি মৌলিক ভুল করিয়া থাকেন, তাহার ফলেই সাধারণ পাঠক ইহাদের জন্ত কোনও আকর্ষণ অনুভব করিতে পারেন না। একাঙ্ক নাটকের পরিমিত পরিসরের মধ্যে রোমাঞ্চকর নাট্য-ক্রিয়া (dramatic action)-র কোনও অবকাশ নাই। কিন্তু আমাদের দেশের নাট্যকারদিগের উপর হইতে এলিজাবেথীয় যুগের নাট্যরচনার সংস্কার আজিও সম্পূর্ণ তিরোহিত হয় নাই—তাহারই অসংযত প্রকাশ সার্থক একাঙ্ক নাটক রচনার অন্তরায় হইয়াছে।

### ‘নাট্য আন্দোলন’

বিগত কয়েক বৎসর যাবৎ বাংলাদেশে সৌখীন ও ব্যবসায়ী রঙ্গ-মঞ্চের অভিনয়ে নূতন প্রাণ সঞ্চার হইয়াছে। যদিও কলিকাতার ব্যবসায়ী রঙ্গমঞ্চ সংখ্যার দিক দিয়া বৃদ্ধি পায় নাই, এমন কি নব-প্রতিষ্ঠিত রঙ্গমঞ্চ একটি অকালে লুপ্ত হইয়া গিয়াছে, তথাপি যে কয়টি রঙ্গমঞ্চ নিয়মিত অভিনয় করিয়া যাইতেছে, বহু অর্থব্যয়ে তাহাদের বহিরঙ্গের সৌষ্ঠব বৃদ্ধি করা হইয়াছে এবং ইহাদের প্রত্যেকটিতেই প্রচুর দর্শক আকৃষ্ট হইতেছে। মঞ্চোপকরণ, আলোকসজ্জা প্রভৃতি বিষয়ে প্রভূত উন্নতি সাধিত হইয়াছে এবং কোন কোন ক্ষেত্রে উচ্চাঙ্গের অভিনয়-গুণেরও বিকাশ দেখা যাইতেছে। এই সকল ব্যবসায়ী রঙ্গমঞ্চের অভিনয় হইতে প্রেরণা লাভ করিয়া এবং অনেক ক্ষেত্রে স্বাধীন ভাবেও কলিকাতা ও মফঃস্বলের বিভিন্ন অঞ্চলে শিক্ষিত সমাজের মধ্যে অভিনয় করিবার স্পৃহা জাগ্রত হইয়াছে। কলিকাতার বিশিষ্ট কোন ব্যবসায়ী রঙ্গমঞ্চ এদেশের সৌখীন নাট্যাভিনয় ও নাট্য রচনায় উৎসাহ দিবার জ্ঞা একাক ও পূর্ণাঙ্গ নাটক ‘প্রতিযোগিতা’র অয়োজন করিয়াছেন এবং তাহাতে দেশবাসীর পক্ষ হইতে আশাতীত সাড়া পাওয়া যাইতেছে।

স্বাধীনতা লাভের পূর্বে কলিকাতা ও বাংলার পল্লী অঞ্চলে ‘ক্লাব’ কিংবা বিভিন্ন সমিতি নামক যে সকল প্রতিষ্ঠান ছিল, তাহাদের অধিকাংশেরই ‘গ্রন্থাগার পরিচালনা’ ও সমাজসেবা গৌণ উদ্দেশ্য থাকিলেও সমাজস্বাদের পৃষ্ঠপোষকতাই মুখ্য উদ্দেশ্য ছিল। স্বাধীনতা-সংগ্রামের সময় সেগুলি বিধ্বস্ত হইয়া গিয়াছে, স্বাধীনতা লাভের পর ইহারা নূতন পরিবেশে নূতন করিয়া গঠিত হইয়াছে। পল্লীর সমাজ-জীবন আজ বিপর্নিত হইয়া পড়িয়াছে, কলিকাতা ও তাহার পার্শ্ববর্তী অঞ্চলে যে নূতন সমাজ জীবন গঠিত হইতেছে, তাহাতে সেই ‘ক্লাব’গুলি নূতন রূপ লাভ করিতেছে। রাজনৈতিক মতবাদের পৃষ্ঠপোষকতা ইহাদের মধ্য হইতে লুপ্ত হইয়া গিয়া সাম্প্রতিক জীবনের অহুশীলন ইহাদের লক্ষ্য হইয়াছে। সেই সূত্রেই নাট্যাভিনয় প্রত্যেক প্রতিষ্ঠানেরই একটি বাৎসরিক কর্তব্য হইয়া দাঁড়াইয়াছে। কলিকাতার সরকারী ও সদাগরী আপিস-গুলিতে আজকাল শিক্ষিত কর্মচারীর অভাব নাই, তাহাদের প্রত্যেকটির

মধ্যেই যে সকল সামাজিক প্রতিষ্ঠান আছে, নাট্যাভিনয় তাহাদেরও বাৎসরিক কর্তব্য হইয়া পড়িয়াছে। ইতিপূর্বে এই সকল প্রতিষ্ঠানে নাট্যাভিনয়ের কালে সাধারণতঃ পুরুষেরা দ্বী-অংশেরও অভিনয় করিত; কিন্তু বর্তমানে দ্বীশিক্ষা ও দ্বীস্বাধীনতা বিস্তারের ফলে ভদ্রগ্রহের শিক্ষিতা বিবাহিতা ও কুমারী মেয়েরা পুরুষের সঙ্গে সমানভাবে অভিনয়ে অংশ গ্রহণ করিতেছে। তাহার ফলে সৌখীন সম্প্রদায়গুলির অভিনয় বহুলাংশে জীবন্ত ও বাস্তব হইয়া উঠিয়াছে। সেইজন্য অভিনয়ের প্রতি নানাদিক দিয়া আকর্ষণ সৃষ্টি হইয়াছে। সকল প্রতিষ্ঠানের সঙ্গতি সমান নহে,—কোন প্রতিষ্ঠান বহু অর্থব্যয় করিয়া সাধারণ রঙ্গমঞ্চ ভাড়া লইয়া পূর্ণাঙ্গ নাটক অভিনয় করিতে পারে, আবার কোন প্রতিষ্ঠান সঙ্গতির অভাবে ক্ষুদ্রতর নাটক অভিনয় করিতে বাধ্য হয়, তাহাদের জন্য একাক নাটকের প্রয়োজন হয়। এই সকল অগণিত সৌখীন প্রতিষ্ঠানের অভিনয় করিবার মত নাটকের দাবী মিটাইবার জন্য যেমন নূতন নূতন পূর্ণাঙ্গ নাটক রচনার প্রেরণা দেখা দিয়াছে, তেমনই ক্ষুদ্রতর প্রতিষ্ঠানগুলির অভিনয় সামর্থ্যের অন্তর্কূল একাক নাটক রচনার প্রেরণাও কার্যকরী দেখা যাইতেছে। নাটক অভিনয় ও রচনার প্রতি আধুনিক কালে এই যে ব্যাপক আকর্ষণ সৃষ্টি হইয়াছে, ইহাকেই কেহ কেহ 'বাংলার নব নাট্য আন্দোলন' নামে অভিহিত করিয়াছেন।

### যুগ-বিভাগ

বাংলা নাট্যসাহিত্যের ইতিহাসকে সাধারণতঃ তিন ভাগে ভাগ করা যায়;—প্রথমতঃ আদি যুগ, দ্বিতীয়তঃ মধ্যযুগ ও তৃতীয়তঃ আধুনিক যুগ। রামনারায়ণ তর্করত্ন, মাইকেল মধুসূদন দত্ত ও দীনবন্ধু মিত্র এই তিনজনকেই বিশেষ করিয়া আদিযুগের প্রতিনিধি বলিয়া নির্দেশ করা যাইতে পারে। তারপর মধ্যযুগ আরম্ভ হয় মনোমোহন বসুকে লইয়া এবং রবীন্দ্রনাথের আবির্ভাবের পর সে-যুগের অবসান ঘটে। এই যুগকে ষাঁহারা বিশেষভাবে স্মরণ করিয়াছেন, তাহাদের মধ্যে জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর, গিরিশচন্দ্র ঘোষ, অমৃতলাল বসু প্রভৃতির নাম উল্লেখযোগ্য। কিন্তু বাংলা নাট্যসাহিত্যের আধুনিক যুগের প্রকৃতি একটু জটিল। রবীন্দ্রনাথ হইতে এই যুগের সূত্রপাত হইয়াছে বলিয়া যদি ধরিয়া লওয়া হয়, তবে দেখিতে পাওয়া যায় যে,

ইহার সহিত আদি যুগ হইতে আরম্ভ করিয়া বাংলা নাট্যসাহিত্যের যে ধারাটির সূত্রপাত হইয়াছিল, তাহার কোন যোগ নাই, কিংবা রবীন্দ্রোত্তর যুগেও ইহার কোন প্রভাব বিস্তৃত হইতে পারে নাই। তবে রবীন্দ্রনাথকেই যদি আধুনিক যুগের একমাত্র প্রতিনিধি বলিয়া ধরিয়া লওয়া যায়, তাহা হইলে ইহার অসঙ্গতি কতকটা দূর হইতে পারে। কিন্তু রবীন্দ্রনাথকে বাংলা নাট্যসাহিত্যের একটা সম্পূর্ণ যুগের প্রতিনিধি বলিয়া ধরিয়া লইতেও বাধা আছে। সাহিত্যে ঐহার একটা যুগের প্রতিনিধি বা স্রষ্টা তাঁহাদের সঙ্গে সমসাময়িক যুগচৈতন্যের যোগ থাকা যে একান্ত প্রয়োজন, তাহা কেহই অস্বীকার করিতে পারিবেন না; কিংবা যদি একান্ত তাহা না-ই থাকে, তবে তাঁহাদের সাহিত্য-সৃষ্টি দ্বারা অন্ততঃ যুগের রুচি নিয়ন্ত্রিত করিবার শক্তিও তাঁহাদের থাকা প্রয়োজন। বাংলা সাহিত্যে ইতিপূর্বে ঐহার যুগসৃষ্টি করিবার গৌরব লাভ করিয়াছেন, তাঁহার কেহই সমসাময়িক যুগের রস-চৈতন্যকে অস্বীকার করিয়া থাকিতে পারেন নাই। মাইকেল মধুসূদন দত্তের মধ্যে ঊনবিংশ শতাব্দীর সংস্কারমুক্ত বাঙ্গালীর নবপ্রবুদ্ধ মানবতার বাণী ধ্বনিত হইয়াছে, বৃহত্তর যুগ-জীবনের ভিত্তিভূমির উপর বন্ধিমের সাধনপীঠ স্থাপিত হইয়াছিল, এমন কি রবীন্দ্রনাথও কাব্যসাহিত্যে যে নূতন যুগের সৃষ্টি করিলেন, বিহারীলাল, কামিনী রায় প্রভৃতির কাব্য-সাধনায় তাহার পটভূমিকা পূর্ব হইতেই রচিত হইয়াছিল। কিন্তু রবীন্দ্রনাথ তাঁহার নাট্যরচনার ভিতর দিয়া নাট্যসাহিত্যের পূর্ববর্তী কোন ধারা কিংবা সমসাময়িক কোন যুগচৈতন্যকে যেমন স্বীকার করেন নাই, আবার তেমনই তাঁহার নাট্যসাহিত্য সৃষ্টি যতই সমৃদ্ধ হউক না কেন, তাহা দ্বারাও তাঁহার পরবর্তী নাট্যকারদিগের জন্য কোন সুস্পষ্ট ধারার নির্দেশ দিয়া যাইতে পারেন নাই। এক দিক দিয়া বিচার করিলে দেখিতে পাওয়া যায় যে, রবীন্দ্রনাথের নাট্যসাধনাও তাঁহার কাব্যসাধনার সঙ্গেই অখণ্ডভাবে জড়িত, এক হইতে অপরকে বিচ্ছিন্ন করিবার উপায় নাই।

কিন্তু তাহা হইলে বাংলা নাট্যসাহিত্যের আধুনিক যুগ বলিয়া কি কিছু নাই? এখনও কি ইহা মধ্যযুগেরই পর্দাভিত্তি রীতিরই অঙ্গগমন করিতেছে? কিন্তু তাহাও ত বলিতে পারা যায় না! রবীন্দ্রনাথের নাট্যসাহিত্যসৃষ্টি এতই অভিনব, এক দিক দিয়া এতই সমৃদ্ধ ও এতই বিচিত্র যে, ইহাকে ত মধ্যযুগের সঙ্গে অভিন্ন করিয়া কিছুতেই বিচার করা চলে না। অথচ



আধুনিক যুগেও এমন কোন শক্তিমান নাট্যকারের আবির্ভাব হয় নাই, যাহার দ্বারা প্রকৃত যুগসৃষ্টি কিংবা যুগের প্রতিনিধিত্ব করা সম্ভব হইয়াছে। যদি তাহাই হইত,—যদি কোনও প্রকৃত প্রতিভাশালী নাট্যকার আধুনিক যুগে আবির্ভূত হইয়া বাঙ্গালীর আধুনিক যুগচৈতন্য হইতে রস সংগ্রহ করিয়া নব নব সৃষ্টির চমৎকারিত্বে নাট্যসাহিত্যে সত্যকার যুগসৃষ্টি করিতে সক্ষম হইতেন, তাহা হইলে বাংলা নাট্যসাহিত্যের ইতিহাসে রবীন্দ্রনাথের আজ স্বতন্ত্র স্থান হইত। কিন্তু আজ তাহার অভাবে আধুনিক যুগ বলিয়া যদি নাট্যসাহিত্যের কোন যুগ-নির্দেশ করাই প্রয়োজন হয়, তবে তাহাতে রবীন্দ্র-নাট্যসাহিত্যের দাবী কিছুতেই উপেক্ষা করা যাইতে পারে না। কিন্তু এই সঙ্গে একথাও স্বীকার করিতে হয় যে, রবীন্দ্র-নাট্যসাহিত্য বাংলা সাহিত্যের ইতিহাসে পূর্বাগর সম্পর্কহীন রবীন্দ্র-ব্যক্তিমানসের এক অভিনব রসসৃষ্টি—ইহার নিজের মধ্যেই যে বিস্তৃতি, বৈচিত্র্য ও সমৃদ্ধি আছে, তাহা দ্বারাই ইহা আধুনিক বাংলা সাহিত্যে এক বিশেষ স্থান অধিকার করিয়াছে। অতএব রবীন্দ্রনাথকে বাংলা নাট্যসাহিত্যের আধুনিক যুগের সর্বপ্রধান প্রতিনিধি বলিয়া নির্দেশ করা যাইতে পারে। রবীন্দ্র-প্রতিভার বহুমুখী ধারা বাংলা গীতিকাব্যের ক্ষেত্রে এক নূতন যুগের সৃষ্টি করিলেও নাট্যসাহিত্যের ক্ষেত্রে তাঁহার দানের অভিনব গীতিকাব্যের এই যুগসৃষ্টির তুলনায় নিতান্ত অকিঞ্চিৎকর নহে।

নাট্যরচনায় রবীন্দ্রনাথ দ্বিজেন্দ্রলালের সমসাময়িক লেখক হইলেও উভয়ের নাট্যিক আদর্শ পরস্পর স্বতন্ত্র ছিল বলিয়া, প্রথম হইতেই উভয়ের নাট্যরচনা স্বতন্ত্র ধারায় প্রবাহিত হইয়া চলিয়াছিল। সমসাময়িক বিষয়বস্তু ও ভাবধারার চমৎকারিত্বে দ্বিজেন্দ্রলাল রবীন্দ্র-নাট্যপ্রতিভার প্রথম অংশ সম্পূর্ণ আচ্ছন্ন করিয়া দিলেও, কালক্রমে সমসাময়িকতার মোহ যখন জাতির জীবন হইতে দূরবর্তী হইয়া পড়িল, তখনই রবীন্দ্রনাথ তাঁহার নাট্যরচনার ভিতর দিয়া সত্য, স্বন্দর ও কল্যাণের বাণী লইয়া সাধারণের দৃষ্টির সম্মুখে অগ্রসর হইয়া আসিলেন। দ্বিজেন্দ্রলাল ও রবীন্দ্রনাথ উভয়েই আত্ম-সচেতনতার ভিত্তিতে নাটক রচনা করিয়াছেন, কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলালের সচেতনতা দেশ ও সমাজকে লইয়া, রবীন্দ্রনাথের সচেতনতা একান্তভাবে তাঁহার নিজস্ব ধ্যান-ধারণা লইয়া।

রবীন্দ্রপূর্ব নাট্যসাহিত্যের প্রধান উপজীব্য ছিল সমসাময়িক সামাজিক, আধ্যাত্মিক ও রাজনৈতিক চৈতন্য। কিন্তু রবীন্দ্রনাথ যে যুগের প্রতিনিধি

হইয়া নাট্যসাহিত্যের ভিতর দিয়া আবির্ভূত হইলেন, তাহার মধ্যে এই সকল বিষয়ে জাতি সাময়িকভাবে প্রায় একটা স্ফুর্তের মধ্যে আসিয়া পৌছিয়াছিল। নাটক বিহীন বহির্জাতির বৈচিত্র্যময় ঘাত-প্রতিঘাত হইতেও উপকরণ সংগ্রহ করিয়া থাকে। রবীন্দ্র-নাট্যপ্রতিভার যখন প্রৌঢ়কাল তখন এদেশে কোনও প্রবল সামাজিক বিক্ষোভ দেখা না দিলেও, রাজনৈতিক বিক্ষোভের অভাব ছিল না। এই রাজনৈতিক বিক্ষোভ হইতে যে তিনি কোন উপকরণই সংগ্রহ করেন নাই, তাহাও নহে; আবার অলক্ষ্যে যে সকল বিষয়ময় ক্রটি সমাজ-দেহে সঞ্চারিত হইয়া তাহা ভিতরের দিক হইতে ইহাকে অন্তঃসারণ্য করিয়া দিবার আয়োজন করিতেছিল, কিংবা স্মরণাতীত কাল ধরিয়া এই সমাজ-দেহে সঞ্চিত হইতেছিল, তাহাও তাঁহার দৃষ্টি এড়াইয়া যাইতে পারে নাই। কিন্তু তাহা বাহ্যাদৃশ্যের পরিবর্তে সূক্ষ্ম অভিনিবেশের বিষয়ীভূত ছিল বলিয়া তাহা দ্বারা সহজে দর্শকের চোখ ভুলাইতে পারা যায় নাই।

বাংলা নাট্যসাহিত্যের যে যুগকে মধ্যযুগ বলিয়া নির্দেশ করিয়াছি, তাহাতে যে সকল নাটক বাংলা সাহিত্যে জনপ্রিয়তা অর্জন করিয়াছিল, তাহাদের অধিকাংশই যুগের সমসাময়িক বিশিষ্ট চিন্তাধারার বাহন ছিল। কিন্তু বাংলা নাট্যসাহিত্যের আধুনিক যুগে ব্যাপকভাবে সমষ্টির উপর হইতে দৃষ্টি ব্যষ্টির উপর আসিয়া দৃষ্ট হইয়াছে। সমাজে এখন ব্যক্তিস্বাভাব্যতার প্রতিষ্ঠা হইতেছে, সেইজন্য ইহাতে সমাজ-জিজ্ঞাসা অপেক্ষা আত্ম-জিজ্ঞাসাই প্রবলতর হইয়া উঠিয়াছে। কেবল মাত্র বাংলা নাট্যসাহিত্যের আধুনিক যুগেই যে এই লক্ষণ প্রকাশ পাইয়াছে, তাহা নহে—ইউরোপীয় নাট্যসাহিত্যে এই লক্ষণটি ইতিপূর্বেই স্পষ্ট হইয়া উঠিয়াছে।

তথাপি রবীন্দ্রনাথ এই দেশের ব্যাপক কোন সামাজিক প্রশ্ন লইয়াই কোন নাটক রচনা করেন নাই, তাহাও বলিতে পারা যায় না; কিন্তু রবীন্দ্র-প্রতিভার যাহা বৈশিষ্ট্য, অর্থাৎ তীব্র আত্মসচেতনতা, তাহা দ্বারাই তিনি এই সামাজিক প্রশ্নগুলির বিচার করিয়াছেন। এই বিষয়ে প্রথমেই রবীন্দ্রনাথের ‘অচলায়তন’ নাটকখানির নাম উল্লেখ করা যাইতে পারে। ইহার ভিতর তিনি রূপকের সহায়তায় প্রাচীন ভারতের যে সঙ্কীর্ণতার চিত্র আঁকিয়াছেন, তাহা প্রত্যেক সমাজ-হিতৈষী ব্যক্তিরই চিন্তনীয় বিষয় হইয়া রহিয়াছে। ধর্ম ও সত্যের নামে আচারসর্বস্ব এই সমাজ কি করিয়া যে

তাহার চারিদিক ঘিরিয়া সংস্কার ও মিথ্যার সীমাহীন প্রাচীর তুলিয়া তাহার মধ্যে নিজের সমাধি-শয্যা রচনা করিতেছে, কবি ‘অচলায়তন’ নাটকের ভিতর দিয়া তাহাই দেখাইতে চেষ্টা করিয়াছেন। কিন্তু এখানেও তিনি সমাজকে সম্পূর্ণ আত্মনিরপেক্ষ হইয়া প্রত্যক্ষ করিতে পারেন নাই; এই দেশের সমাজ-সম্পর্কে তাহার ব্যক্তিগত যে একটি আদর্শবোধ ছিল, তাহা দ্বারা তিনি নাট্যবর্ণিত সমাজটির মূল্য বিচার করিয়াছেন। রবীন্দ্রনাথ সমাজ-বিষয়ক রচনায় হস্তক্ষেপ করিলেও, সেই সমাজকে প্রত্যক্ষ করিবার মধ্যে যে একটি আত্মনির্লিপ্ত বাস্তব দৃষ্টিভঙ্গির প্রয়োজন হয়, তাহার অধিকারী ছিলেন না বলিয়াই, এই বিষয়ক রচনা তাহার অন্ত্যান্ত রচনা হইতে শক্তিহীন হইয়াছে। গীতি-কবির পক্ষে এই ক্রটি অপরিহার্য; সেইজন্যই রবীন্দ্রনাথ প্রকৃত কাব্যধর্মী যে-সকল বিষয় লইয়া নাট্য-রচনা করিয়াছেন, তাহাই তাহার সর্বাপেক্ষা শক্তিশালী রচনা বলিয়া গণ্য হইতে পারে।

সমসাময়িকতা রবীন্দ্র নাট্যসাহিত্যের আদৌ উপজীব্য ছিল না, এমন কথাও বলিতে পারা যায় না। পাশ্চাত্য সভ্যতার সংস্পর্শে আসিয়া ভারতীয় সভ্যতার আদর্শ যে ক্রমেই শিথিল হইয়া আসিতেছে, রবীন্দ্রনাথ তাহা অত্যন্ত উদ্বেগের সঙ্গে লক্ষ্য করিয়াছিলেন। চিরসরল সৌন্দর্যবিস্বাসী ভারতীয় জীবনাদর্শের সম্মুখে পাশ্চাত্য যান্ত্রিক সভ্যতা যে কি ভয়াবহ রূপ লইয়া আত্মপ্রকাশ করিয়াছে, ‘রক্তকরবী’ নাটকখানিতে রবীন্দ্রনাথ তাহাই দেখাইয়াছেন। জীবনের সরসতা নিঃশেষে শোষণ করিয়া যজ্ঞদানব যে কি করিয়া মানুষকে ক্রমেই অন্তঃসারশূন্য করিয়া দিতেছে, কবি স্বগভীর আন্তরিকতার সঙ্গে তাহা এখানে অল্পভব করিয়াছেন। পাশ্চাত্য সভ্যতার মোহগ্রস্ত এই সমাজ এই কথা এমনভাবে আর কোনদিন ভাবিতে শিখে নাই।

বিংশ শতাব্দীর একটি সামাজিক আন্দোলন রবীন্দ্রনাথের একখানি ক্ষুদ্র নাট্যিকে আশ্রয় করিয়া প্রকাশ পাইয়াছে। তাহা আধুনিক হরিজন আন্দোলন। ‘চণ্ডালিকা’ নামে রবীন্দ্রনাথের নূতননাট্যটি এই হরিজন-আন্দোলনের ভিত্তির উপরই রচিত। যদিও এই সামাজিক সমস্যার পূর্ণাঙ্গ কিংবা আংশিক পরিচয়ও এই নাটকে নাই, এক অস্পৃশ্য রমণীর প্রণয়াকাজ্জলি ইহার বিশিষ্ট উপজীব্য, তথাপি যে ভিত্তির উপর কবি তাহার এই নাট্য-কাহিনীকে সংস্থাপিত করিয়াছেন, তাহা বিশেষভাবেই সমসাময়িক উপকরণ দিয়া রচিত। তাহা ছাড়াও রবীন্দ্রনাথের কয়েকটি রূপকনাট্যের কোন কোন

অংশ মহাত্মা গান্ধী কর্তৃক প্রবর্তিত সত্যাগ্রহ আন্দোলনের ছায়াতলে রচিত হইয়াছে।

কিন্তু পূর্বেই বলিয়াছি, সমসাময়িক সামাজিক কিংবা আধ্যাত্মিক অবস্থাকে লক্ষ্য করিয়া নাট্যরচনার রীতি বাংলা নাট্যসাহিত্যের আদি ও মধ্যযুগেই প্রচলিত ছিল। আধুনিক নাট্যসাহিত্যের আদর্শ সম্পূর্ণ স্বতন্ত্র। আত্ম-সচেতনতা আধুনিক, কেবল নাট্যসাহিত্য কেন, কথাসাহিত্য ও কাব্য-সাহিত্য প্রত্যেকেরই বিশেষত্ব। সেইজন্য আধুনিক নাট্যকারদিগের দায়িত্বও অনেক বেশি। বাস্তব সমাজটিকে রঙ্গক্ষেত্রে আনিয়া নিখুঁতভাবে উপস্থিত করিয়া দিতে পারিলেই সেকালের নাট্যকারদিগের দায়িত্ব শেষ হইয়া যাইত; কিন্তু আধুনিক কালে এই নিত্যন্ত সহজ উপায়ে দর্শকের চোখ ভুলাইবার রীতি একেবারেই অচল হইয়া গিয়াছে। ব্যক্তিমনের জটিলতা, তাহার অনন্ত জিজ্ঞাসা—এই সকল নিপুণভাবে কথোপকথনের ভিতর দিয়া প্রকাশ করিয়া লইয়া নাট্যিক চরিত্রের বিকাশ এই যুগে দেখাইতে হয়। আধুনিক ইউরোপীয় নাটক হইতেই নাট্যরচনার এই আদর্শ বাংলা সাহিত্যেও প্রবেশ লাভ করিয়াছে। আধুনিক গণতান্ত্রিকতার যুগে ব্যক্তি-সত্তার যে মর্যাদা দান করা হইয়াছে, তাহা হইতেই ব্যক্তিমনের ক্ষুদ্রতম স্বধ্বংস-বোধও সাহিত্যের বিষয়ীভূত হইয়াছে। রবীন্দ্রনাথের নাটকেও সর্বসংস্কারমুক্ত এই আধুনিক মনোভাবেরই বিজয় ঘোষিত হইয়াছে—সচেতন মন সর্বত্রই নিজীব সংস্কারকে আঘাত করিয়া জয় লাভ করিয়াছে।

রবীন্দ্রোত্তর যুগের বাংলা নাটক আঙ্গিকের দিক দিয়া এখনও প্রধানতঃ মধ্যযুগের ধারাই অনুসরণ করিলেও ভাবের দিক দিয়া কতকটা নূতনত্ব লাভ করিয়াছে বলিয়া অনুভূত হইবে। পূর্বেই বলিয়াছি, ইহার সঙ্গে রবীন্দ্র-নাট্যসাহিত্যের কোন যোগ নাই। মধ্যযুগের বাংলা নাটকের যেমন ধর্ম ও সমাজই লক্ষ্য ছিল, রবীন্দ্রোত্তর যুগের নাটকে তাহাদের পরিবর্তে ব্যক্তিস্বার্থই প্রধান লক্ষ্য হইয়াছে। পৌরাণিক ও ঐতিহাসিক বিষয়বস্তু লইয়া রচিত নাটকগুলির মধ্যেও আধুনিক যুগোচিত প্রেরণা আসিয়া প্রবেশ করিয়া ইহাদের নিছক বস্তুগত (objectivity) বিকৃত করিয়াছে। পান্চাত্য সভ্যতার সঙ্গে প্রথম সংঘর্ষের ফলে ঊনবিংশ শতাব্দীতে এদেশে যে সংস্কৃতির সঙ্কট দেখা দিয়াছিল, তাহা নানাভাবে সেই যুগের বাংলা নাট্যসাহিত্যে আপনার প্রত্যাবিস্তার করিয়াছে, কিন্তু বিংশতি শতাব্দীর প্রথম ভাগেই

স্বদেশী আন্দোলনের পরই সেই সঙ্কট এই আতি কাটাইয়া উঠিয়াছিল বলিয়া ইহার পরবর্তী নাট্যসাহিত্যে ইহার প্রভাব আর অনুভূত হয় না। তখন যে সঙ্কট দেখা দিয়াছিল, তাহা ব্যক্তিস্বার্থেরই সঙ্কট—নূতন পরিস্থিতিতে গঠিত পারিবারিক জীবনের ভিতর দিয়া এই সঙ্কটের পরিচয় প্রকাশ পাইয়াছে। ইহাই রবীন্দ্রোত্তর যুগের সামাজিক নাটকের প্রধান উপজীব্য। পূর্বেই বলিয়াছি, রবীন্দ্রোত্তর যুগের পৌরাণিক বিষয়বস্তু লইয়া রচিত বাংলা নাট্যসমূহ রোমাণ্টিকতা-ধর্মী হইয়া পড়িয়াছে। পূর্ববর্তী যুগের পৌরাণিক নাটকের সঙ্গে ইহাদের এখানেই প্রধান পার্থক্য দেখা যায়। মাইকেল মধুসূদন দত্তের ‘মেঘনাদবধ কাব্য’কে যে কারণে রোমাণ্টিক মহাকাব্য বলা হয়, সেই কারণেই এই শ্রেণীর পৌরাণিক নাটককেও রোমাণ্টিক নাটক বলা যাইতে পারে—কারণ, অনেক বিষয়েই ইহা বস্তু-নিরপেক্ষ হইয়া নাট্যকারের নিজস্ব কল্পনার অঙ্গুগামী হইয়াছে। ঐতিহাসিক বিষয়বস্তু লইয়া রচিত নাটক-গুলিও প্রধানতঃ তাহাই হইয়াছে। প্রকৃত ইতিহাস ইহাতে গোণ হইয়া পড়িয়া নাট্যকারের কতকগুলি বিশেষ বস্তুবিষয় ইহাদের মধ্যে প্রাধান্য লাভ করিয়া গিয়াছে। এই হিসাবে ইহারাও রোমাণ্টিকতা-ধর্মী হইয়াছে। অতএব দেখা যাইতেছে যে, আত্ম-সচেতন বাঙ্গালীর সর্বজয়ী রোমান্স-বিলাস রবীন্দ্রোত্তর যুগের বাংলা নাট্যসাহিত্যেও আপনার কার্যকরী প্রভাব বিস্তার করিয়া তাহার উচ্চাঙ্গ নাট্যরচনার পথে বাধা সৃষ্টি করিতেছে।

তাহা সত্ত্বেও রবীন্দ্রোত্তর যুগের সামাজিক নাট্যরচনার ক্ষেত্রে কয়েকখানি উল্লেখযোগ্য নাটক যে রচিত হয় নাই, তাহাও নহে। কিন্তু কয়েকটি বিচ্ছিন্ন প্রধাসের ভিতর দিয়াই এই সার্থকতার পরিচয় প্রকাশ হইয়াছে বলিয়া সমগ্র-ভাবে ইহা সকলের দৃষ্টি আকর্ষণ করিতে পারে নাই।

বাংলা নাটককে সাধারণতঃ কয়েকটি প্রধান ভাগে ভাগ করা যাইতে পারে; যেমন, পৌরাণিক, সামাজিক, রোমাণ্টিক ও ঐতিহাসিক। পৌরাণিক নাটকের একটি প্রধান বৈশিষ্ট্য এই—ইহা প্রধানতঃ বাঙ্গালীরই পুরাণ; কৃষ্ণবাস-কাশীরাম ইহার ভিত্তি, বাঙ্গালী-বেদব্যাসের সঙ্গে ইহার সম্পর্ক নাই। অতএব বাঙ্গালীর জাতীয় সংস্কৃতির ধারাই ইহার ভিতর দিয়া অব্যাহত ভাবে অগ্রসর হইয়া গিয়াছে। সামাজিক নাটকের দুইটি ভাগ—একটি গুরু, অপরটি লঘু। গুরু ধারাটির মধ্য দিয়া বাঙ্গালীর সামাজিক ও পারিবারিক নানা সমস্তার কথাই প্রধানতঃ বর্ণিত হইয়াছে ও লঘু প্রহসন-

শ্রেণীর রচনার মধ্য দিয়া বাঙ্গালী-জীবনের ছোটবড় নানা অসঙ্গতি ও ক্রটি-বিচ্যুতির প্রতি অঙ্গুলি নির্দেশ করা হইয়াছে। জীবন-দর্শনে ক্রটি থাকিলেও বাঙ্গালীর জীবনই ইহাদের ভিত্তি। রোমান্টিক নাটকেরও দুইটি ভাগ—একটি নাটক, অপরটি গীতিনাটক। ইহাদের মধ্য দিয়া কল্পনাপ্রবণ বাঙ্গালীর মন সহজ মুক্তির সন্ধান করিয়াছে। বাংলা সাহিত্য রোমান্স-প্রধান। নাটকের মধ্যেও এই রোমান্সকে স্থান দিয়া বাঙ্গালী নাট্যকার নিজস্ব জাতীয় রস-বোধেরই বিকাশ করিয়াছেন। চিরন্তন সাহিত্যিক বিচারের চূড়ান্ত তুল্যদণ্ডে যখন বাংলার এই রোমান্টিক নাটকগুলিকে বিচার করিতে যাই, তখন বাঙ্গালীর মজাগত রোমান্স-পিপাসার কথা কিছুতেই বিস্মৃত হইতে পারি না—তারপর ঐতিহাসিক নাটক। এই ইতিহাসও বাংলারই ইতিহাস। যদিও রাজপুতানার কাহিনী ইহাদের কাহারও কাহারও অবলম্বন, তথাপি বাংলার নবপ্রবুদ্ধ দেশাত্মবোধের চৈতন্যেই ইহারা সঞ্জীবিত—ইহাদের দেহ রাজপুতানার, কিন্তু প্রাণ বাংলার। এই হিসাবে ইহারাও বাংলারই নিজস্ব। ঐতিহাসিক নাটকের একটি প্রধান অংশ চরিত-নাটক। যে সকল মহা-পুরুষের জীবনদর্শ বাঙ্গালীর চিন্তা ও কর্মকে শত শত বৎসর যাবৎ নিয়ন্ত্রিত করিয়াছে, তাঁহাদের বিচিত্র জীবনের ঘটনাবল্ল বৃত্তান্ত বাঙ্গালীকে নাটক রচনায় উদ্বুদ্ধ করিয়াছিল—এই সকল ঐতিহাসিক চরিত্র বাঙ্গালী দর্শকের কেবল মাত্র যে শিক্ষাগত (academic) ঔৎসুক্য নিবৃত্তি করিয়াছে, তাহা নহে; তাহা হইলে বাংলা নাটক হিসাবে ইহাদের কোন মূল্যই থাকিত না। ইহাদের চরিত্র ইহাদিগের মধ্যে কীৰ্তিত হইয়াছে, তাঁহাদের সাধনা দ্বারা বাঙ্গালীর ধর্মীয় ও সামাজিক জীবন নানাভাবে প্রভাবিত হইয়াছে বলিয়া ইহাদের সঙ্গে বাঙ্গালী দর্শক অতি সহজেই তাহার অন্তরের যোগ স্থাপন করিতে পারিয়াছে। সেইজন্ত বাংলার ভৌগোলিক সীমার মধ্যে আবদ্ধ হইয়াও, তাহার অন্তর অধিকার করিয়া, ইহারাও বাংলার একান্ত আপনার হইয়া গিয়াছে। এই চরিত-নাটক রচনার ভিতর দিয়া ইহাদের প্রতি রুতজ্ঞ বাঙ্গালী ভক্তের প্রকাজলিই নিবেদিত হইয়াছে। ইউরোপীয় আদর্শে নাটকীয় গুণ ইহাদের রচনায় প্রকাশ পায় নাই সত্য, কিন্তু তাহা সত্ত্বেও ইহাতে বাঙ্গালীর রস-পিপাসা চরিতার্থ হইবার পক্ষে অনেক সময়ই কোন বাধা হয় নাই। সর্বশেষে রবীন্দ্রনাথের নাটক। ইহাও বাঙ্গালী নাট্যকারের রচিত এক নূতন পদ্ধতির নাটক। চিরন্তন

জীবন ইহাদের লক্ষ্য হইলেও বাংলার পরিবেশ ও বাদ্যালীর স্বল্প রস এবং সৌন্দর্যহীনত্বের উপর ভিত্তি করিয়াই যে ইহা রচিত, তাহা কেহই অস্বীকার করিতে পারিবেন না। রবীন্দ্রনাথের অলোকসামাগ্র প্রতিভা দ্বারা নূতন দৃষ্টিকোণ হইতে ইহার নাটকীয় জীবন প্রত্যক্ষ হইয়াছে; অতএব গতানুগতিক সাহিত্যবিচারের তুল্যদণ্ডে ইহার মূল্য নির্ধারণ করা যাইবে না—স্বতন্ত্র মূল্য দিয়া নূতন সমালোচনা পদ্ধতিতে ইহার মূল্য বিচার করিতে হইবে। ইহা স্বতন্ত্র হইলেও ইহার রস আছে, বিস্তার আছে, গভীরতা আছে ও বৈচিত্র্য আছে। যেদিন বাংলার ইহা হইতেও উচ্চতর শিল্পসম্মত নাটকের সৃষ্টি হইবে, সেদিন কেবল মাত্র নাট্যকারের ব্যক্তি-প্রতিভা দ্বারা তাহা সৃষ্ট হইবে না, বাংলার জীবনও সেদিন সেই আদর্শেই পূর্ণ হইতে নূতন রূপ লাভ করিবে—তাহার পূর্বে নাট্যসাহিত্যের বর্তমান ধারার কোন ব্যতিক্রম দেখা দিতে পারে না।

---

## যাত্রা

## সূর্যোৎসব

বাংলা নাট্যসাহিত্যের ইতিহাস আলোচনা-সম্পর্কে এদেশের যাত্রাভিনয় বিষয়েও আলোচনা অপরিহার্য হইয়া উঠে; কারণ, বাংলা নাটকের উপর ইহার প্রভাব এককালে অত্যন্ত প্রত্যক্ষ হইয়া উঠিয়াছিল এবং এখনও পর্যন্ত তাহা একেবারে হ্রাস পাইয়া যায় নাই। পূর্বেই বলিয়াছি, বাংলা যাত্রাভিনয়ের ধারাটি বাংলা নাট্যরচনার ধারার সঙ্গে একাকার হইয়া মিশিয়া গিয়াছে। সেইজন্য বাঙ্গালী দর্শক বাংলা নাটক হইতেই এককালে যাত্রার আনন্দলাভ করিয়াছে।

বাংলা দেশের যাত্রা সম্বন্ধে বিগত শতাব্দীর শেষভাগ হইতে দেশে এবং বিদেশে যত আলোচনা হইয়াছে, এই দেশের অন্ত কোন লোক-সঙ্গীত সম্পর্কে তত আলোচনা হয় নাই। অথচ এই সকল আলোচনা কোনটিই সর্বাঙ্গসুন্দর বলিয়া স্বীকার করা যায় না। এই বিষয়ে যাহারা আলোচনা করিয়াছেন, তাঁহাদের মধ্যে একদল মনে করেন, খ্রীষ্টজন্মের পূর্ব হইতেই ভারতবর্ষে কৃষ্ণ-বিষয়ক কাহিনী অবলম্বন করিয়া যাত্রা রচিত হইত এবং তাহারই ধারা জয়দেবের ভিতর দিয়া মধ্যযুগের বাংলায় বিস্তৃতি লাভ করিয়াছে। আর একদল মনে করেন, মধ্যযুগে বাংলাদেশে যে পাঁচালীগান প্রচলিত ছিল, তাহা হইতেই যাত্রার উৎপত্তি হইয়াছে, তাহার পূর্বে ইহার অস্তিত্ব ছিল না। এতদ্ব্যতীত এই বিষয়ে আরও অনেকে অনেক রকম মতই পোষণ করিয়া থাকেন। উপরে যে দুইটি মাত্র মতের উল্লেখ করিলাম, তাহা হইতেই বুঝিতে পারা যাইবে যে, ইহাদের পরস্পর ব্যবধান কত বিস্তৃত। অতএব এই সকল মতের যৌক্তিকতা বিচার করিতে প্রবৃত্ত না হইয়া, এই বিষয়ে যাহা যুক্তিসঙ্গত বলিয়া বিবেচিত হয়, তাহাই এখানে উল্লেখ করিতেছি।

অভিনয় অর্থে যাত্রা শব্দটির উৎপত্তি লইয়াও মতবিরোধ দেখিতে পাওয়া যায়। যদিও সংস্কৃত অভিধানে উৎসব অর্থে যাত্রা শব্দটি গৃহীত হইয়াছে,



তথাপি এ কথা সত্য যে, শব্দটি যদি মূলতঃ ইন্দো-ইউরোপীয় শব্দ হইয়া থাকে, তবে ‘যা’ ধাতু হইতে ইহা উৎপন্ন বলিয়া গমন অর্থেই ইহা সর্বপ্রথম ব্যবহৃত হইত। এই গমন উপলক্ষে উৎসবাদি অল্পাঙ্কিত হইত বলিয়া কালক্রমে উৎসব অর্থেই যাত্রা শব্দটি সংস্কৃতে ব্যবহৃত হইতে থাকে। এইভাবে দেবযাত্রা শব্দের অর্থ দেবতা-সম্পর্কিত কোন উৎসবের অনুষ্ঠান। কিন্তু ‘যা’ ধাতু অর্থে যে গমনের কথা পূর্বে উল্লেখ করিলাম, তাহা কাহার গমন এবং কোথায় গমন? প্রাচীন কালে পৃথিবীর প্রায় সর্বত্রই গ্রহনক্ষত্রাদির কক্ষ হইতে কক্ষান্তর গমন উপলক্ষে উৎসবাদি অল্পাঙ্কিত হইত। গ্রহদিগের মধ্যে সূর্যই প্রধান এবং সর্বাপেক্ষা প্রত্যক্ষ; শুধু তাহাই নহে, ইহা নানাভাবে মানুষের ব্যবহারিক জীবনের সঙ্গে জড়িত। ইহাই পৃথিবী-ব্যাপী বিভিন্ন জাতির মধ্যে সূর্যোপাসনার উৎপত্তির মূল। পূর্বভারত অঞ্চলেও যে অতি প্রাচীন কাল হইতেই সূর্যোপাসনার ব্যাপক অস্তিত্ব ছিল, তাহা জানিতে পারা যায়। বৎসরের মধ্যে সূর্যের চারিবার চারিটি উল্লেখযোগ্য ‘যাত্রা’ বা কক্ষান্তরগমন অল্পাঙ্কিত হয়। তাহাদের মধ্যে দুইটি প্রধান ও দুইটি অপ্রধান। সূর্যের প্রধান দুইটি গতিপরিবর্তন বা নূতন যাত্রার মধ্যে একটি ইহার উত্তরায়ণ ও অপরটি দক্ষিণায়ন। কৃষিজীবী সমাজের নিকট সূর্যের উত্তরায়ণ অপেক্ষা দক্ষিণায়নের ব্যবহারিক মূল্য অনেক বেশী; কারণ, তখনই গ্রীষ্মের অবসানে বর্ষার সূচনা হইয়া থাকে এবং এই সময়ের মধ্যেই সমগ্র কৃষিকার্য শেষ করিয়া কৃষিজাত দ্রব্যাদি গৃহে তুলিয়া লওয়া হয়। সেইজন্য এক হিসাবে সূর্যের দক্ষিণ দিকে যাত্রা আরম্ভ হইবার মুহূর্তেই যে সূর্যোৎসব অল্পাঙ্কিত হইত, তাহা পূর্বভারত অঞ্চলের সর্বশ্রেষ্ঠ সূর্যোৎসব। গ্রীষ্মপ্রধান দেশে সূর্যের দক্ষিণায়নে ও শীতপ্রধান দেশে সূর্যের উত্তরায়ণেই প্রধান সূর্যোৎসব অল্পাঙ্কিত হইয়া থাকে। সেইজন্য যেদিন হইতে বড়দিন আরম্ভ হয়, পাশ্চাত্য জগতের তাহাই সর্বশ্রেষ্ঠ উৎসবের দিন এবং যেদিন হইতে ‘ছোট দিন’ আরম্ভ হয় প্রাগাৰ্ঘ ভারতীয় সমাজে তাহাই সর্বাপেক্ষা উল্লেখযোগ্য উৎসবের দিন ছিল। তাহার প্রমাণ, উড়িঙা হইতে আরম্ভ করিয়া দাক্ষিণাত্যের সর্বশ্রেষ্ঠ উৎসব রথযাত্রা। বাংলাদেশেও যে এককালে রথযাত্রাই অন্ততম শ্রেষ্ঠ উৎসব ছিল, তাহার এখনও প্রমাণ পাওয়া যায়। এই রথযাত্রা সূর্যের দক্ষিণায়ন উৎসব ব্যতীত আর কিছুই নহে। উত্তরায়ণ পথে অগ্রসর হইতে হইতে সূর্য যখন আষাঢ় মাসে উত্তরায়ণ বিন্দুতে আসিয়া

উপনীত হইত, তখন পুনরায় তাহার দক্ষিণায়ন যাত্রার স্মরণ মুহূর্তেই রথযাত্রার অনুষ্ঠান হইত। পরবর্তী হিন্দু, বৌদ্ধ ও বৈষ্ণব ধর্মের প্রভাব বশতঃ উড়িষ্যা ও বাংলায় এই রথযাত্রা জগন্নাথদেবের রথযাত্রা, মাধাই বা মাধবের রথযাত্রা ইত্যাদি বলিয়া পরিচিত হইলেও, ইহা যে মূলতঃ সূর্যেরই দক্ষিণায়ন যাত্রার উৎসব ছিল, তাহা সহজেই অনুমান করিতে পারা যায়।

অয়নের শেষ বিন্দুতে উপস্থিত হইলে সূর্যের প্রতীককে রথে স্থাপন করিয়া সেই রথ টানিয়া লইয়া সূর্যের নূতন যাত্রা শুরু করাইয়া দেওয়ার প্রকৃতির মধ্যে আদিম সমাজের একটি ঐচ্ছজালিক ক্রিয়ার পরিচয় পাওয়া যায়। ইহাকে ইংরেজিতে sympathetic magic বলে। আদিম সমাজের ধারণা ছিল, সূর্যের প্রতীককে রথে তুলিয়া যাত্রা করাইয়া না দিলে আকাশস্থ সূর্যও নূতন যাত্রাপথে অগ্রসর হইতে পারিবে না—তাহাতে নানা অঘটনের সৃষ্টি হইবে। সেইজন্ত সূর্যের এই যাত্রা উপলক্ষে সমাজে মহামহোৎসব অনুষ্ঠিত হইত। যদিও গ্রীষ্মপ্রধান দেশে সূর্যের দক্ষিণায়ন যাত্রাই সর্বশ্রেষ্ঠ উৎসব, তথাপি রাশিচক্রে সূর্যের অস্ত্রান্ত উল্লেখযোগ্য যাত্রা উপলক্ষেও উৎসবের অনুষ্ঠান করা হইত। সূর্য বিষুবরেখায় অবস্থিত হইলে যখন দিনরাত্র সমান হয়, তখন বঙ্গদেশে যে চড়কোৎসব অনুষ্ঠিত হয়, তাহাও সূর্যোৎসব ব্যতীত আর কিছুই নহে; এই সময়ে সূর্যের যে রথযাত্রা অনুষ্ঠিত হইত, তাহাই বৈষ্ণবপ্রভাববশতঃ বর্তমানে শ্রীকৃষ্ণের পুষ্পক রথ বলিয়া পরিচিত। মাঘ মাসে দক্ষিণায়ন বিন্দুতে সূর্য অবস্থিত হইলে সূর্যের যে রথযাত্রার অনুষ্ঠান হইত, তাহা এখনও ‘রথখ্যা সপ্তমী’ নামে বাংলা পঞ্জিকাदिতে উল্লেখিত হইয়া থাকে। সূর্যের নব নব যাত্রা উপলক্ষে এই সকল উৎসবের অনুষ্ঠান হইত বলিয়া কালক্রমে দেবতা-বিষয়ক যে কোন উৎসবকেই যাত্রা বলিত। ইহার সঙ্গে অস্ত্র কোন দেবতাকে লইয়া এক স্থান হইতে অস্ত্র স্থানে যাত্রা কিংবা ‘মিছিল ক’রে যাওয়া’র কোন সম্পর্ক নাই। কালক্রমে বাংলা দেশের উপর যখন বৈষ্ণব ধর্মের ব্যাপক প্রভাব বিস্তৃত হইল, তখন কৃষ্ণবিষয়ক উৎসবাদিই এই দেশে প্রাধান্য লাভ করিল; এই কৃষ্ণোৎসবসমূহ কৃষ্ণযাত্রা নামে পরিচিত হইল। যেমন ঝুগুন বা হিন্দোলযাত্রা, রাসযাত্রা, দোলযাত্রা ইত্যাদি। বলা বাহুল্য, রাস-যাত্রাও ষাটশ রাশির পথে সূর্যের পরিক্রমণই বুঝায়। বৈষ্ণবপ্রভাববশতঃ সূর্যই এখানে কৃষ্ণ ও ষাটশ রাশি ষাটশ গোপিকার রূপ লাভ করিয়াছে।

পুরীর রথযাত্রাও এখন সূর্যের পরিবর্তে জগন্নাথ-বলরাম-সুভদ্রার রথ বলিয়া পরিচিত হইয়াছে। পূর্ববঙ্গের প্রসিদ্ধ ধামরাইর রথ মাধবের রথ বলিয়া পরিচিত। পূর্বে সূর্যের কোন প্রতীক রথাক্রম করিয়া সেই রথ টানিয়া লইয়া অল্পকারক ঐশ্বর্যজালিক ক্রিয়া (sympathetic magic) দ্বারা যে সূর্যকে নূতন অন্নপথে গতিদান করা হইত বলিয়া মনে করা হইত, বর্তমানে সেই সূর্যের স্থান কৃষ্ণ কিংবা জগন্নাথ গ্রহণ করিয়াছেন—সূর্যের নূতন যাত্রাপথে রথ টানিয়া লইয়া যাইবার রীতিটি এখন কৃষ্ণ কিংবা জগন্নাথ সম্পর্কেই প্রচলিত হইয়াছে। নতুবা কৃষ্ণ কিংবা জগন্নাথকে আষাঢ়ী শুক্লা দ্বিতীয়া তিথিতে রথে তুলিয়া টানিয়া লইয়া যাইবার আর কোন তাৎপর্য থাকিতে পারে না।

### ওরাওঁ যাত্রা

এইখানে আরও একটি বিষয় গভীরভাবে বিবেচনা করিয়া দেখিতে হইবে। যাত্রা শব্দটি প্রকৃতই সংস্কৃত গমনার্থক ‘যা’ ধাতু হইতে উৎপন্ন, কিংবা ইহা উৎসব অর্থবাচক কোন অনার্থ শব্দ হইতেই সংস্কৃতে গৃহীত হইয়াছে। যদি তাহাই হইয়া থাকে, তবে শব্দটির উৎপত্তির মূলে সূর্য কিংবা অশ্ব কাহারও এক স্থান হইতে অশ্ব স্থানে গমনের কোন সম্পর্কই নাই। এই বিষয়ে অনুসন্ধান করিলে দেখিতে পাওয়া যায়, বাংলার পশ্চিম সীমান্তবর্তী ছোটনাগপুরের আদিম অধিবাসী ওরাওঁদিগের মধ্যে যাত্রা নামে একটি অনুষ্ঠান প্রচলিত আছে। ওরাওঁগণ দ্রাবিড়-ভাষাভাষী, ইহাতে শব্দটি মূলতঃ দ্রাবিড় ভাষা হইতে আসিয়াছে বলিয়াও অনুমিত হইতে পারে। এখানে ওরাওঁ জাতির যাত্রা অনুষ্ঠানটির একটু পরিচয় দেওয়া অপ্ৰাসঙ্গিক হইবে না। ওরাওঁদিগের মধ্যে প্রতিবেশী গ্রামসমূহের অধিবাসী অবিবাহিত যুবক-যুবতীদিগের সমবেত নৃত্যানুষ্ঠানের নাম যাত্রা। এই অনুষ্ঠানের একটি প্রধান সামাজিক মূল্য এই যে, ইহার মধ্য হইতেই প্রধানতঃ যুবক-যুবতীগণ তাহাদের ভবিষ্যৎ বিবাহিত জীবনের সঙ্গী ও সঙ্গিনীর সন্ধান পাইয়া থাকে এবং ইহার ভিতর দিয়া তাহাদের যে পরিচয় ও বনিষ্ঠতা জন্মিয়া থাকে, তাহা কালক্রমে বিবাহবন্ধনে পরিণতি লাভ করে। সেইজন্য অবিবাহিত যুবক-যুবতীমাত্রই এই অনুষ্ঠানটির অশ্ব সাগ্রহে প্রতীক্ষা করিয়া থাকে। বহু লোক-সঙ্গীতের মধ্য দিয়া ওরাওঁ যুবক-যুবতীর প্রাণের এই আকৃতি প্রকাশ পাইয়াছে।

বৎসরের মধ্যে যে কোন অবসর সময়ে বিশেষ কোন অঞ্চলের গ্রামসমূহের যে কোন এক কিংবা একাধিক স্থানে যাত্রা নামক এই নৃত্যাহুষ্ঠানের আয়োজন হইয়া থাকে। ইহাদের মধ্যে 'জেঠ-যাত্রা' নামে পরিচিত জ্যৈষ্ঠ মাসে যে নৃত্যাহুষ্ঠানের আয়োজন হয়, তাহাই প্রধান। সপ্তাহকাল পূর্ব হইতেই গৃহে গৃহে এই উপলক্ষে পচাই তৈরী করিবার ধুম পড়িয়া যায়। তারপর নির্দিষ্ট দিনে যুবক-যুবতীগণ পত্র-পুষ্পে সুসজ্জিত হইয়া নির্ধারিত যাত্রার স্থানে আসিয়া সমবেত হয়। পার্শ্ববর্তী অঞ্চলের গ্রামসমূহ হইতে আগত নিমন্ত্রিতগণকে বিশেষভাবে আপ্যায়িত করা হয়; এইভাবে এক গ্রাম অগ্র গ্রামকে নিমন্ত্রণ করিবার ফলে বিবাহযোগ্য যুবক-যুবতীদিগের মধ্যে পরস্পর পরিচয় স্থাপিত হয়। ভাঙের পর ভাঙ পচাইর সম্ভাবহার করা হইলে পর সমস্ত রাত্রি ব্যাপিয়া যুবক-যুবতীদিগের সমবেত সঙ্গীত ও নৃত্যাহুষ্ঠান চলিতে থাকে। যে স্থানে এই অহুষ্ঠানের আয়োজন হয়, তাহাকে সাধারণতঃ 'যাত্রাটাঁড়' বলা হয়। উৎসব-ক্ষেত্রে একটি কাঠের খুঁটি ঘেরিয়া এই নৃত্যাহুষ্ঠান হইয়া থাকে, সেই খুঁটিকেও 'যাত্রা খুঁটিয়া' বলা হয়। এই নৃত্যাহুষ্ঠানের অগ্র যুবক-যুবতীগণ বিশেষ পোষাকও পরিধান করিয়া থাকে, তবে পত্রপুষ্পই অধিকাংশ দেহসজ্জার কাজ করে। দূরবর্তী গ্রাম হইতে নিমন্ত্রিত যুবক-যুবতীগণ রীতিমত শোভাযাত্রা করিয়া নিমন্ত্রণ রক্ষা করিতে বাহির হয়—শোভাযাত্রা-কারীদিগের মধ্যে কেহ পতাকা, কেহ অগ্র কোন অভিজ্ঞান সঙ্গে করিয়া লইয়া অগ্রসর হয়। প্রকৃত নৃত্য বা যাত্রা-স্থানটিকে (Jatra-ground) বিশেষ পবিত্র বলিয়া বিবেচনা করা হয়। আনুষ্ঠানিক ভাবে কতকগুলি নির্ধারিত আচার পালন করিয়া বিভিন্ন দল সেই স্থানে প্রবেশ করিয়া থাকে এবং সমস্ত রাত্রিব্যাপী অহুষ্ঠিত নৃত্যোৎসবে তাহাদের সাধ্যমত কৃতিত্ব দেখাইয়া থাকে। যে গ্রামে এই যাত্রার অহুষ্ঠান হয়, সেই গ্রামের বর্ষীয়সী কয়েকজন মহিলা 'মঙ্গল কলস' (কলস) মাথায় করিয়া লইয়া সেইস্থানে উপস্থিত থাকে। কোন কোন সময় তাহারও ঐ ভাবে নৃত্যে যোগদান করে। এই উপলক্ষে বিভিন্ন গ্রামের কর্তৃপক্ষীয় লোকজনও সমবেত হইয়া নিজেদের সামাজিক বিবিধ সমস্তার কথাও আলোচনা করিয়া থাকে।

ওরাওঁ যাত্রার এই বর্ণনা হইতে বুঝিতে পারা যাইবে যে, পশ্চিম বাংলার প্রান্তবর্তী অঞ্চল হইতে যাত্রা কথাটি গিয়া যে ওরাওঁদিগের মধ্যে প্রবেশ করিয়াছে, তাহা নহে। ওরাওঁদিগের ইহা একটি বিশিষ্ট সামাজিক অহুষ্ঠান;

তু ধু সামাজিকই নহে, ইহার মধ্যে ধর্মীয় (religious) সম্পর্কও আছে—  
বিশেষতঃ ইহার উপরই একটি উপজাতির সামাজিক জীবন প্রতিষ্ঠিত বলিয়া  
বোধ হইবে—কারণ, ইহার মধ্য দিয়াই তাহাদের সর্বপ্রধান সামাজিক ক্রিয়া  
বা বিবাহের উপায় হইয়া থাকে। অতএব ইহা বাহির হইতে পরবর্তী কালে  
অস্ত্রের নিকট হইতে ধার করা জিনিস বলিয়া মনে হইতে পারে না। বাংলা  
ভাষায় যাত্রা কথা যে অর্থে প্রচলিত আছে, তাহাতেও ধর্ম ও আনন্দ এই  
উভয় ভাবই যুক্ত আছে। অতএব শব্দটি একই ক্ষেত্র হইতে উদ্ভূত বলিয়াও  
মনে হওয়া অস্বাভাবিক নহে। এই সূত্রে শব্দটি মূলতঃ দ্রাবিড় হওয়াও  
আশ্চর্য নহে, পরে সম্ভবতঃ সংস্কৃতে গ্রহীত হইয়াছে।

কেবলমাত্র ওয়ার্ড জাতিই নহে, দ্রাবিড়-ভাষাভাষী দাক্ষিণাত্যের বিভিন্ন  
অঞ্চলের সাধারণ অধিবাসীর মধ্যেও ধর্মোৎসব অর্থে যাত্রা শব্দটির ব্যাপক  
প্রচলন আছে। দৃষ্টান্ত স্বরূপ উল্লেখ করা যাইতে পারে যে, দাক্ষিণাত্যের  
গ্রাম্য দেবী মারী বা মারী-আম্মার বাৎসরিক পূজাহুষ্ঠানকে ‘মারীযাত্রা’  
বলিয়া উল্লেখ করা হইয়া থাকে। মাস্ত্রাজ উপকূল অঞ্চলের নিরক্ষর  
পত্তনবান জাতীয় সামুদ্রিক মন্ত্রজীবীগণ গ্রাম্যদেবতার নৈমিত্তিক  
পূজোৎসবকে এখনও ‘যাত্রে’ (Jatre) বলিয়া উল্লেখ করে। উড়িষ্যায়  
সাধারণ লোকের মধ্যে বাংলার গাজনোৎসবের মত যে এক অহুষ্ঠান প্রচলিত  
আছে, তাহার নাম ‘সাহীযাত্রা’; ওড়িয়া ভাষায় মেলা অর্থে ‘যাত’ শব্দটি  
ব্যাপকভাবে ব্যবহৃত হয়। সাঁওতাল পরগণার সাঁওতাল ও ভূইঞাদিগের  
মধ্যেও ‘যাত্রা-পরব’ নামক একটি অহুষ্ঠান আছে; ইহা সাধারণতঃ মাঘমাসে  
অহুষ্ঠিত হইয়া থাকে। পশ্চিম বাংলার নিম্নজাতির মধ্যে লৌকিক দেবতার  
উৎসবকে ‘যাত’ বলিয়া উল্লেখ করা হয়। উড়িষ্যা ও পশ্চিম বাংলার জন-  
সাধারণের মধ্যে প্রচলিত ‘জাত’ বা ‘যাত’ শব্দটি ওড়িয়া ও বাংলা ভাষায়  
দ্রাবিড় ভাষার দান বলিয়া মনে করা যাইতে পারে। এই সকল দৃষ্টান্ত  
হইতে ‘যাত্রা’ শব্দটি মূলতঃ দ্রাবিড় ভাষা হইতে আগত বলিয়া মনে করা  
অসম্ভব নহে। দ্রাবিড় ভাষা হইতেই সাধারণ উৎসব অর্থে শব্দটি সংস্কৃতেও  
প্রবেশ করিয়া থাকিবে। পূর্বেই বলিয়াছি, তাহা হইলে সৌরযাত্রার  
সঙ্গে ইহার কোন সম্পর্ক কল্পনা করা যায় না। ‘যাত্রা’ শব্দের ব্যুৎপত্তি  
নির্দেশ করিবার পূর্বে এই বিষয়গুলি গভীরভাবে বিবেচনা করিয়া দেখা  
প্রয়োজন।

## নাট্যগীত

মধ্যযুগের বাংলা সাহিত্যে যাত্রা বলিতে দেবোৎসব মাত্রাই বুঝাইত। এই উৎসব উপলক্ষে নৃত্য ও গীত অল্পাধিক হইত বলিয়া সাধারণভাবে ইহাকে নাট্যগীতও বলিত। কৃত্তিবাস-রচিত রামায়ণের উত্তরা কাণ্ডে শিবজুগার বিবাহোপলক্ষে বর্ণিত হইয়াছে—

নাট্যগীত দেখি শুনি পরম কুতূহলে ।

কেহো বেন পড়ে কেহ পঢ়এ মললে ॥

নানা মঙ্গল নাট্যগীত হিমালয়ের ঘরে ।

পরম আনন্দে লোক আপনা পাসরে ॥

( সাহিত্য পরিষৎ সংস্করণ, পৃঃ ৬ )

জয়দেবের ‘গীত-গোবিন্দ’ ও বড়ু চণ্ডীদাসের ‘শ্রীকৃষ্ণকীর্তন’ এই নাট্যগীত শ্রেণীর রচনা। সে কথা পরে বলিব। যাত্রা বা উৎসব উপলক্ষে নাট্যগীতের অল্পাধিক হইত বলিয়া ক্রমে নাট্যগীতকেই যাত্রা বলিয়া অভিহিত করা হইয়াছে। কিন্তু ঊনবিংশ শতাব্দীর পূর্বে কেবলমাত্র নাট্যগীত বা গীতাভিনয় অর্থে যাত্রা শব্দের ব্যবহার পাওয়া যায় না, তথাপি শব্দটি এই অর্থে প্রচলিত ছিল বলিয়া মনে হয়; কারণ, তখন গীতাভিনয়ের মধ্যে নৃত্য লক্ষ্য করিয়া ইহাকে ‘নৃত্য যাত্রা’ বলিয়া সর্বত্র উল্লেখ করা হইয়াছে। ‘নৃত্য যাত্রা’ কথাটি হইতেই পুরাতন যাত্রা কথাটি স্বভাবতঃই আসিয়া পড়ে; অতএব মনে হয়, মধ্যযুগে নাট্যগীত যাত্রা বা উৎসব উপলক্ষে অল্পাধিক হইত বলিয়া, তাহাকেও সাধারণভাবে যাত্রাই বলা হইত। কিন্তু তথাপি মধ্যযুগের বাংলা সাহিত্যে কোন প্রকার অভিনয় অর্থেই যাত্রা শব্দের ব্যবহার পাওয়া যায় না—উৎসব অর্থেই যাত্রা শব্দ সর্বত্র ব্যবহৃত হইয়াছে। বৃন্দাবন দাস রচিত ‘চৈতন্যভাগবত’ নামক গ্রন্থে চন্দ্রশেখর আচার্যের গৃহে চৈতন্যদেব তাঁহার পার্শ্বদিককে লইয়া যে অভিনয় করিয়াছিলেন বলিয়া বর্ণিত আছে, তাহাও যাত্রা বলিয়া উল্লেখিত হয় নাই, বরং তাহাকে ‘অঙ্কের বিধানে নৃত্য’ বলিয়া উল্লেখ করা হইয়াছে। বলা বাহুল্য, ইহাতেও সংস্কৃত নাটকের অঙ্ক-বিধানকেই মনে করা হইয়াছে। তথাপি ইহা ভরতমুনির নাট্যশাস্ত্র নির্দেশিত সংস্কৃত নাটকের অল্পাধিক অভিনয় ছিল না, ইহা এই সম্পর্কিত লৌকিক ধারাকেই যে অল্পসরণ করিয়াছে, তাহা ইহার বর্ণনা হইতেই বুঝিতে পারা যায়। পূর্বে বলিয়াছি, যাত্রা বা দেবোৎসবের মধ্যে ক্রমে

গীত ও অভিনয় ব্যাপার প্রাধান্য লাভ করিবার ফলেই ঊনবিংশ শতাব্দীর মধ্যবর্তী কাল হইতেই যাত্রা শব্দ দ্বারা কেবলমাত্র গীতাভিনয়কেই বুঝাইতে থাকে।

মধ্যযুগের বাংলা সাহিত্যের বিভিন্ন ক্ষেত্রে অভিনয়োপযোগী উপাদানের কোন অভাব ছিল না। জয়দেব-রচিত ‘গীতগোবিন্দ’কে কেহ কেহ প্রাচীন বাংলার যাত্রার অন্ততম উল্লেখযোগ্য নিদর্শন বলিয়া মনে করিয়াছেন। ‘গীতগোবিন্দ’ সর্ববৃদ্ধ কাব্য হইলেও ইহাতে যে রাগ ও তালের লিখিত নির্দেশ পাওয়া যায়, তাহা হইতেই বুঝিতে পারা যাইবে যে, নৃত্য ও গীতের জন্তই ইহা ব্যবহৃত হইত এবং ‘পদ্মাবতী-চরণ-চারণ-চক্রবর্তী’ কবি জয়দেবও এই উদ্দেশ্যেই ইহা রচনা করিয়াছিলেন। প্রাচীন যাত্রা বা নাট্যগীত কি প্রকার ছিল, তাহা স্পষ্টভাবে জানিবার উপায় নাই; কিন্তু তাহা যে প্রকারেরই হউক, তাহাতে যে ঊনবিংশ শতাব্দীর যাত্রার বীজ নিহিত ছিল, তাহা অস্বীকার করিবার উপায় নাই; কারণ, যাত্রার মধ্যে নৃত্য এবং গীতের ধারাটি ঊনবিংশ শতাব্দী পর্যন্তও অগ্রসর হইয়া আসিয়াছে।

‘গীতগোবিন্দ’র পরই উল্লেখযোগ্য গ্রন্থ ‘শ্রীকৃষ্ণকীর্তন’। ‘শ্রীকৃষ্ণকীর্তন’ও যে বাহ্যতঃ ‘গীতগোবিন্দ’রই আদর্শে রচিত, তাহা ইহার মধ্যে ‘গীতগোবিন্দ’র বহু শ্লোকেরই বলাহুবাদ হইতে প্রমাণিত হইবে। ইহার মধ্যে তিনটি চরিত্র প্রধান—শ্রীকৃষ্ণ, রাধিকা ও বড়াই; ইহাদের গীতি-সংলাপ নাটকীয় ভঙ্গিতেই রচিত। পাত্রপাত্রীর বেশ ধারণ করিয়া ইহা উন্মুক্ত মঞ্চে অভিনীত না হইলেও কোন প্রকার নাটকীয় ভঙ্গিতেই যে ইহাকে রূপদান করা হইত, তাহা অস্বাভাবিক করিতে বেগ পাইতে হয় না। কারণ, ইহার মধ্যেই সঙ্গীতের ভিতর দিয়া সর্বপ্রথম প্রত্যক্ষ উক্তি-প্রত্যুক্তি সন্ধান পাওয়া যায়। অতএব ঊনবিংশ শতাব্দীর যাত্রার লক্ষণ ইহার মধ্যে স্পষ্টতর হইয়া উঠিয়াছে। বলা বাহুল্য, ‘শ্রীকৃষ্ণকীর্তনে’ ব্যবহৃত এই রীতিটি তৎকালীন একটি ব্যাপক প্রচলিত রীতিরই প্রতিনিধি যাত্রা; কারণ, পরবর্তী যুগের বাংলা লোকসঙ্গীতের ধারায় অসংখ্য রীতির বহুল প্রচলন দেখিতে পাওয়া যায়; তাহা কৃষ্ণধামালী নামে পরিচিত। এই সকল সঙ্গীত সাধারণ লোকের মধ্যে প্রচলিত ছিল বলিয়া, ইহা স্বভাবতই সাধারণের কচি ও ও নীতিবোধের অঙ্গগামী করিয়া রচিত হইত এবং ইহাদিগকে রূপদান করিবার জন্তও সাধারণের সহজবোধ্য প্রণালী অবলম্বন করিবার আবশ্যক

হইত। অতএব মনে হয়, পাত্রপাত্রীর বেশ ধারণ না করিলেও অন্ততঃ অদভঙ্গি সহকারে ইহার উক্তি-প্রত্যুক্তিগুলি সাধারণের সম্মুখে প্রকাশ করা হইত। ইহার মধ্যেও 'নূতন যাত্রা'র পূর্বাভাস সূচিত হইয়াছে।

চৈতন্যদেবের আবির্ভাবের পূর্ব হইতেই বাংলা দেশে যে সকল মঙ্গল ও পাঁচালী গান প্রচলিত ছিল, তাহাদের মধ্যেও নাটকীয় উপাদানের অভাব ছিল না। প্রাচীন মঙ্গল ও পাঁচালী গান যে কি প্রণালীতে জনসাধারণের সম্মুখে উপস্থিত করা হইত, তাহার সুস্পষ্ট বিবরণ কোথা হইতেও সংগ্রহ করিবার উপায় নাই। তথাপি মনে হয়, প্রাচীন পাঁচালী কিংবা মঙ্গল গান একজন মূল গায়ের কর্তৃকই গীত হইত, 'শ্রীকৃষ্ণকীর্তনে'র মত তাহাতে পাত্রপাত্রীর উত্তর-প্রত্যুত্তরের ভিতর দিয়া কাহিনী অগ্রসর হইত না। এখনও বাংলা দেশের কোন কোন অঞ্চলে শ্রীরাম-পাঁচালী বা রামায়ণ গাহিবার যে প্রণালী অবলম্বন করা হইয়া থাকে, তাহাই প্রাচীন পাঁচালী বা মঙ্গল গান গাহিবার প্রণালীর অনেকটা অমুরূপ বলিয়া মনে হইতে পারে। ইহা হইতে মনে হইবে যে, প্রাচীন পাঁচালী ও মঙ্গল গান অপেক্ষা উল্লেখিত দুইখানি শ্রীকৃষ্ণবিষয়ক কাব্যেই নাটকীয় রূপ অধিকতর প্রত্যক্ষ। সেইজন্য কেহ কেহ অনুমান করিয়াছেন যে, একমাত্র কৃষ্ণ-সম্পর্কিত বিষয়বস্তু লইয়াই প্রাচীন যাত্রা রচিত হইত। কিন্তু এ'কথা সত্য নহে। কারণ, চৈতন্য-পূর্ববর্তী কাল হইতেই এ'দেশের উপর বৈষ্ণবধর্মের প্রভাব বশতঃ কৃষ্ণ-সম্পর্কিত বিষয়বস্তু জনসাধারণের স্বভাবতঃই অধিকতর প্রীতিকর হইত বলিয়া, এই বিষয়ের উপরই গীত-রচয়িতাদিগের মনোযোগ অধিক আকৃষ্ট হইয়াছিল সত্য, কিন্তু তাহা সত্ত্বেও শাক্তধর্ম সম্পর্কিত বিষয়বস্তু অবলম্বন করিয়াও যে অমুরূপ রচনা সেইযুগে প্রচলিত ছিল, তাহাও অনুমান করিতে পারা যায়। বেহুলা-লখীন্দরের কাহিনী অবলম্বন করিয়া ঊনবিংশ শতাব্দীতে যে ভাসান-যাত্রা নামক এক শ্রেণীর যাত্রার ব্যাপক প্রচলন হইয়াছিল, তাহা এই বিষয়ক পূর্ববর্তী কোন ধারা অনুসরণ করিয়াই রচিত হইত বলিয়া মনে হয়। এই প্রকার রামযাত্রা ও চণ্ডীযাত্রাও মধ্যযুগে প্রচলিত ছিল বলিয়া মনে করা যাইতে পারে; কিন্তু একথা সত্য যে, এই বিষয়ে নিশ্চিত করিয়া কিছুই বলিবার উপায় নাই; কারণ, অন্ততঃ 'গীতগোবিন্দ' ও 'শ্রীকৃষ্ণ-কীর্তনে'র মতও এই সকল বিষয়ের লিখিত কোন প্রমাণ পাওয়া যায় না এবং ঊনবিংশ শতাব্দীতে রামায়ণের দল ভাঙ্গিয়া রামযাত্রা, কিংবা চণ্ডীমঙ্গলের



দল ভাঙ্গিয়া চণ্ডীষাত্রার যে সকল দল সৃষ্টি হইয়াছিল বলিয়া জানিতে পারা যায়, তাহা হইতে ইহাদের পূর্ববর্তী অবস্থা কিছুই অনুমান করা যাইতে পারে না। পশ্চিমবঙ্গের গাঙ্গন ও পূর্ববঙ্গের কুমারী মেয়েদিগের মাঘমণ্ডল ব্রতের কতকগুলি আচারের ভিতর দিয়া উত্তর-প্রত্যুত্তর জাতীয় যে সকল ছড়া অত্যাগি ব্যবহৃত হইয়া থাকে, তাহাদের সঙ্গে যাত্রার কোনও যোগ আছে বলিয়া মনে করা সমীচীন হয় না। অম্লকরণ করিবার প্রবৃত্তি মানুষের স্বভাবজ। সেইজন্য কোন বিষয় বুঝাইয়া বলিতে হইলে তাহার সহজেই অভিনয় বা অঙ্গভঙ্গির অম্লকরণ করিয়া থাকে। এই সকল উত্তর-প্রত্যুত্তর সেই প্রবৃত্তি হইতে জাত।

ঊনবিংশ শতাব্দীর নব সংস্কৃত পাঁচালী গানের রূপ দেখিয়া কেহ কেহ অনুমান করিয়াছেন যে, পাঁচালী হইতেই যাত্রার উদ্ভব হইয়াছে। কিন্তু ইহা ভুল। প্রাচীন পাঁচালীর যে কি প্রকৃতি ছিল, অর্থাৎ মধ্যযুগে মনসার পাঁচালী, শ্রীরাম-পাঁচালী বা ভারত-পাঁচালী সমূহ যে কি প্রণালীতে গাওয়া হইত, তাহা জানিবার কোন উপায় নাই। ঊনবিংশ শতাব্দীর যে পাঁচালীর সঙ্গে আমাদের পরিচয় হইয়াছে, তাহার সঙ্গে প্রাচীন পাঁচালীর কোনই যোগ ছিল না। বরং কালক্রমে তাহার উপর ‘নূতন যাত্রা’র প্রভাব সক্রিয় হইয়া উঠিয়াছিল। আখ্যানমূলক রচনা মাত্রকেই মধ্যযুগে পাঁচালী বলিত; সুদীর্ঘ রচনা মঙ্গল গান, রামায়ণ, মহাভারত ও ভাগবতের অনুবাদও যেমন পাঁচালী, অনতিদীর্ঘ লৌকিক দেবতার মাহাত্ম্য-বিবরণক আখ্যায়িকা যেমন, শনির পাঁচালী, সত্যপীরের পাঁচালী, ত্রিনাথের পাঁচালী, লক্ষ্মীর পাঁচালী প্রভৃতিও পাঁচালী। কিন্তু ইহাদের সঙ্গে নূতন পাঁচালীর কোনই সাদৃশ্য নাই। ঊনবিংশ শতাব্দীর পাঁচালী সমসাময়িক হাফ-আখড়াই, দাঁড়া কবি এমন কি নূতন যাত্রার আদর্শেও পুনর্গঠিত হইয়াছিল—ইহাতে পূর্বাভাস ছড়া ও গানের লড়াই হইত; এমন কি, অনেক সময় পাত্রপাত্রীর সাজও গ্রহণ করা হইত। বলা বাহুল্য, ইহা সমসাময়িক অন্যান্য লৌকিক সঙ্গীতানুষ্ঠানেরই প্রভাবের ফল।

অতএব ইহা হইতে যাত্রার উৎপত্তি হইয়াছে, এমন অনুমান করা সমীচীন হইবে না। হাফ-আখড়াই, দাঁড়া কবি, কবি ও নূতন যাত্রা হইতে উপকরণ সংগ্রহ করিয়া ঊনবিংশ শতাব্দীর পাঁচালী এক নূতন পাঁচমিশেলী রূপ গ্রহণ করিয়াছিল। চামর-মন্দিরার সাহায্যে দোহারের সহযোগিতায় একজন

মাত্র গায়ের আসরে পাড়াইয়া সামান্য অঙ্কভঙ্গি দ্বারা এখনও যে রামায়ণ কিংবা মঙ্গলগান কোন কোন স্থানে গাহিতে শোনায়, তাহাই দীর্ঘতর পাচালীগুলির প্রাচীনতম প্রকাশ-ভঙ্গি ছিল বলিয়া মনে হয় ; কিন্তু ইহাদের সঙ্গে ঊনবিংশ শতাব্দীর পাচালীর কোন যোগ নাই। নূতন পাচালীতে দুই দলে 'সঙ্গীত সংগ্রাম' হইত, প্রাচীন পাচালীতে তাহা হইত না ; এক দলই আত্মপূর্বিক বিষয়-বস্তু পালায় পালায় বিভক্ত করিয়া দিনের পর দিন গাহিয়া যাইত। প্রাচীন পাচালী বর্ণনাত্মক—লাচাড়ী ও পয়ার ব্যতীত ইহাতে আর কোন রাগ-রাগিণী ছিল না, কিন্তু ঊনবিংশ শতাব্দীর পাচালী প্রধানতঃ ভাবাত্মক ; সেইজন্য রাগ-রাগিণীর নানা বৈচিত্র্যও ইহাতে দেখা দিয়াছিল। অতএব নূতন পাচালীর প্রকৃতি দেখিয়া বাংলার প্রাচীন কিংবা নূতন যাত্রার সঙ্গে তাহার সম্পর্ক অনুমান করা যায় না।

তথাপি একথা কিছুতেই অস্বীকার করিতে পারা যায় না যে, যাত্রার মত এক শ্রেণীর লৌকিক নাটক (Folk drama) অতি প্রাচীনকাল হইতেই এদেশে চলিয়া আসিতেছে। মধ্যযুগে ইহাকেই নাটগীত বলিত। এমনকি, ইহা স্পষ্টতঃই বুঝিতে পারা যায় যে, ভারতের নাট্যশাস্ত্র একটি প্রচলিত লোক-নাট্যের ধারাকেই সংস্কার করিয়া ইহার একটি আদর্শ রূপ নির্দেশ করিবার চেষ্টা করা হইয়াছে। কিন্তু তাহা সত্ত্বেও প্রাচীনতর কাল হইতে প্রচলিত সেই লোক-নাট্যের ধারাটি লুপ্ত হইয়া যায় নাই—তাহা কখনও লুপ্ত হইয়া যাইতে পারেও না। ভারত-নির্দিষ্ট নাট্যশাস্ত্রের আদর্শ সমাজের উচ্চতর স্তরের নাট্যরচনায় নিয়োজিত হইলেও, সমাজের নিম্নতর স্তরে সেই লোক-নাট্য রচনার ধারাটি বহুদূর পর্যন্ত অব্যাহতভাবে অগ্রসর হইয়া আসিয়াছে। এই সম্পর্কে একথাও স্বীকার করিতে হয় যে, সমগ্র ভারতবাসী সেই লোক-নাট্যের ধারাটি অভিন্ন ছিল না ; কারণ, এই বিস্তৃত দেশের বিভিন্ন সমাজ-সংহতির ভিতর হইতে বিভিন্ন প্রকৃতির লোক-নাট্যের উদ্ভব হইয়াছিল। যাত্রার অপরূপ একটি ধারা হয়ত পূর্বভারতীয় অঞ্চলে নানা কারণে প্রাধান্য লাভ করিয়াছিল, তাহাই কালক্রমে জয়দেবের 'গীতগোবিন্দ' ও বড়ু চণ্ডীদাসের 'শ্রীকৃষ্ণকীর্তনে'র দ্বারা গ্রন্থ অবলম্বন করিয়া তাহার কতকটা পরিচয় প্রকাশ করিয়াছে। পূর্বেই বলিয়াছি, ঊনবিংশ শতাব্দীর পূর্বে যাত্রা শব্দটি দেবোৎসব ব্যতীত অন্য কোন অর্থে ব্যবহৃত হইত না, সেইজন্য অভিনয় অর্থে যাত্রার উল্লেখ মধ্যযুগের সাহিত্যে কোথাও পাওয়া যায় না।

দেবমাহাত্ম্য কীর্তন সম্পর্কে 'জাগরণ' কথাটির উল্লেখ আছে ; যেমন, 'পূজিয়া ত ডগবতী করিল জাগরণে' ('শ্রীকৃষ্ণবিজয়'), 'মঙ্গল চণ্ডীর গীতে করে জাগরণে' ('চৈতন্তভাগবত') ; কিন্তু জাগরণ-গানের যে ধারা আজ পর্যন্ত চলিয়া আসিতেছে, তাহা হইতে বৃষ্টিতে পারা যায় যে, যাত্রা হইতে ইহা সম্পূর্ণ পৃথক ছিল।

একদিকে 'গীতগোবিন্দ', 'শ্রীকৃষ্ণকীর্তন' ও অপর দিকে ঊনবিংশ শতাব্দীর নব সংস্কৃত যাত্রা—বাংলার লোক-নাট্যের এই দুই প্রান্তবর্তী দুইটি নিদর্শনের উপর লক্ষ্য রাখিয়াই ইহার মধ্যবর্তী সময়ের ইতিহাস রচনা করিতে হইবে। 'নূতন যাত্রা'র ভিতর হইতে প্রাচীন ধারাটিকে উদ্ধার করিয়া বহুলাংশে ইহাকে যিনি ঊনবিংশ শতাব্দীতে নব সংস্কৃত রূপ দিবার প্রয়াস পাইয়াছিলেন, তাহার নাম কৃষ্ণকমল গোস্বামী। অতএব একদিকে যেমন 'গীতগোবিন্দ', 'শ্রীকৃষ্ণকীর্তনে'র মধ্যে প্রাচীন যাত্রার প্রত্যক্ষ নিদর্শন কিছু কিছু বর্তমান আছে বলিয়া মনে হইতে পারে, তেমনি অগ্র দিকে ঊনবিংশ শতাব্দীর কৃষ্ণকমল গোস্বামীর নব সংস্কৃত কৃষ্ণযাত্রার মধ্যেও তাহার অগ্রাগ্র কোন কোন উপাদানের অস্তিত্ব অনুভব করা যাইতে পারে। এই সকল নিদর্শন বিচার করিলে কৃষ্ণযাত্রা সম্বন্ধে নিম্নলিখিত রূপ ধারণায় আসিয়া পৌছান যায়।

### কৃষ্ণযাত্রা

ধর্ম-সম্পর্কিত বিষয়-বস্তুই যাত্রার একমাত্র অবলম্বন ছিল। এই সম্পর্কে যে সকল বিচ্ছিন্ন নিদর্শনের কথা উপরে উল্লেখ করিলাম, তাহা সকলই বৈষ্ণবধর্ম-সম্পর্কিত এবং কৃষ্ণলীলা-বিষয়ক। সেইজন্য কৃষ্ণলীলা-সম্পর্কিত বিষয়-বস্তুকেই কেহ কেহ যাত্রার একমাত্র উপজীব্য বলিয়া মনে করিয়াছেন। অবশ্য এমনও হইতে পারে যে, কৃষ্ণলীলা বিষয়কে অবলম্বন করিয়াই প্রাচীন-তর যাত্রাসমূহ রচিত হইয়াছিল ; কালক্রমে রামায়ণ, চণ্ডীমঙ্গল ও মনসামঙ্গল সম্পর্কেও এই রীতি অনুসরণ করা হয়—তাহার ফলেই অপেক্ষাকৃত পরবর্তী কালে রামযাত্রা, চণ্ডীযাত্রা ও ভাসান যাত্রাসমূহের উদ্ভব হয়।

কৃষ্ণবিষয়ক যাত্রাসমূহে যথার্থ নাটকীয় উপাদান (dramatic element) যে খুবই বেশি ছিল, তাহা নহে ; শ্রীকৃষ্ণের বাল্যজীবন নানা প্রতিকূল ঘটনার ভিতর দিয়া অতিবাহিত হইয়াছে সত্য, কিন্তু এই সকল প্রতিকূল ঘটনা সর্বদাই দৈবশক্তি দ্বারা প্রতিহত হইত বলিয়া, ইহারা যথার্থ নাট্যিক গৌরব

লাভ করিতে পারে নাই। অতএব যথার্থ নাটক রূপে এই সকল যাত্রার ক্রমপরিণতি লাভ করা সম্ভব হয় নাই। কৃষ্ণযাত্রার অশ্রুতম প্রধান ক্রটি—ইহার গল্প সৎলাপের অভাব। সেইজন্য ইহার নাটগীত নামটি যথার্থই সার্থক। সঙ্গীতের পর সঙ্গীতের যোজনায় দ্বারা ইহার শিথিল কাহিনী সম্মুখের দিকে অগ্রসর হইয়া বাইত; কাহিনী ইহার লক্ষ্য ছিল না, রসই ছিল ইহার লক্ষ্য এবং তাহা সৃষ্টি করিবার জন্য যতটুকু কাহিনী অপরিহার্য, তাহাই শুধু ইহাতে অবলম্বন করা হইত। ইহাও ইহার নাটক রূপে ক্রমপরিণতি লাভ করিবার পক্ষে অন্তরায় ছিল।

তবে একথা সত্য যে, কৃষ্ণবিষয়ক যাত্রার কাহিনীর মধ্যে নাট্যিক উপাদান খুব বেশি না থাকিলেও, মঙ্গলকাব্য-বিষয়ক কাহিনীর মধ্যে যথার্থ নাট্যিক উপাদান ছিল; কৃষ্ণলীলার কাহিনী অপেক্ষা মঙ্গলকাব্যের কাহিনী অধিকতর মানবিক গুণ-সমৃদ্ধ। কিন্তু মনে হয়, স্বাধীন যাত্রার আকারে মঙ্গলকাব্যের কোন কাহিনী আপনা হইতে বিকাশ লাভ করে নাই, কৃষ্ণলীলার অহুকরণে পরবর্তী কালে এই বিষয়ক যাত্রা রচিত হইয়াছিল—সেইজন্য ইহাদের মধ্যে নাট্যিক উপাদান থাকা সত্ত্বেও ইহা যথার্থ নাটক রূপে পরিণতি লাভ করিতে পারে নাই।

কৃষ্ণযাত্রার আর একটি বৈশিষ্ট্য এই যে, ইহার কাহিনীর ধারার কোন বৈচিত্র্য দেখিতে পাওয়া যায় না, কিংবা কোন নাট্যিক ঐংস্বক্য (suspense) সৃষ্টি করিবারও ইহাতে কোন প্রয়াস নাই। একটানা গীতি-প্রবাহের বৈচিত্র্যহীন পথে ইহার কাহিনী অগ্রসর হইতে থাকে এবং একটি পরিমিত ছেদে আসিয়া ইহা থামিয়া যায়; ইহার গতি নাটকের কাহিনীর মত ক্ষিপ্র নহে, বরং ইহা মাহাত্ম্যপ্রচার-মূলক আখ্যাধিকার মত মন্দগতি। অতএব ইহা দ্বারা কোনদিনই নাটক সৃষ্টি সম্ভব হয় নাই।

কৃষ্ণযাত্রাকে কেহ কেহ মধ্যযুগীয় ইউরোপের Mystery এবং Miracle Playর সঙ্গে তুলনা করিয়াছেন। মধ্যযুগের এই সকল Mystery ও Miracle Play হইতেই যেমন ইউরোপীয় সাহিত্যে আধুনিক নাটকের সৃষ্টি হইয়াছিল, বাংলা দেশের কৃষ্ণযাত্রাও ক্রমে আধুনিক নাটকে পরিণতি লাভ করিয়াছে, একথা কেহ কেহ মনে করিয়া থাকেন; কিন্তু তাহা সম্পূর্ণ ভুল। মধ্যযুগের ইউরোপে Renaissanceএর ভিতর দিয়া প্রাচীন কুসংস্কারের সহস্র নাগপাশ হইতে মুক্তিলাভের ফলে তাহার আত্মবোধের যে আনন্দ জাতীয়

জীবনের সকল দিকেই বিকশিত হইয়া উঠিয়াছিল, তাহার নাট্যসাহিত্যের ভিতর দিয়াও তাহারই প্রকাশ দেখিতে পাওয়া যায় ; কিন্তু বাংলা দেশ ইংরেজি শিক্ষার সংস্পর্শে আসিবার পরও সমগ্রভাবে যে প্রাচীন সংস্কারের সর্ববিধ দাসত্ব হইতে পরিভ্রাণ পাইয়াছে, তাহা কিছুতেই মনে হইতে পারে না। অর্থাৎ ইউরোপীয় সমাজের মত সর্বতোমুখী Renaissance বাংলার সমাজে আজিও দেখা দেয় নাই ; অতএব অর্ধহীন প্রাচীন সংস্কারের দাসত্ব-বন্ধন হইতে তাহার সম্পূর্ণ মুক্তি এখনও আসে নাই। হুতরাং যে ব্যাপক সামাজিক ও মানসিক পরিবর্তনের ফলে ইউরোপের Mystery ও Miracle Play সমূহ নাটকে পরিণতি লাভ করিয়াছে, এই দেশে তাহার অল্পরূপ পরিবর্তনের অভাবে ইহার কৃষ্ণযাত্রাপ্রমুখ ধর্মবিষয়ক রচনা নাটকে রূপান্তরিত হইতে পারে নাই। ঊনবিংশ শতাব্দীতে বাংলা সাহিত্যে সর্বপ্রথম যে নাট্যরচনা আবির্ভূত হইল, তাহা প্রত্যক্ষভাবে ইংরেজি সাহিত্যের প্রভাবের ফল ব্যতীত আর কিছুই নহে।

খ্রীষ্টীয় ঊনবিংশ শতাব্দী হইতেই যাত্রার মধ্যে নূতন উপাদান প্রবেশ করিতে আরম্ভ করিয়া ইহার স্বকীয় বৈশিষ্ট্য লুপ্ত করিয়া দেয়। ধর্মভাবের বিকাশই কৃষ্ণযাত্রাসমূহের লক্ষ্য ছিল, কিন্তু এই সময় হইতেই কৃষ্ণযাত্রায় ধর্মভাব হ্রাস পাইতে থাকে। ইহা অবশ্য যুগ-চেতনার ফল বলিতে হইবে। কারণ, দেখিতে পাওয়া যায় যে, অষ্টাদশ শতাব্দীর শেষার্ধ্বে ভারতচন্দ্রের মধ্যেই বাংলা সাহিত্যে সর্বপ্রথম ধর্মবিষয়ে শৈথিল্যের ভাব দেখা দিয়াছে এবং ইহার পরবর্তী কাল হইতেই, বিশেষতঃ একদিকে ভারতচন্দ্রের সর্বব্যাপী প্রভাবের ফলে ও অন্যদিকে প্রাচীন ধর্মান্বিত সমাজ-ব্যবস্থা ধ্বসিয়া পড়িবার জন্ত, যাত্রা হইতেও এই ভাব বিদূরিত হইয়া গিয়াছে। তখন হইতেই কৃষ্ণযাত্রার মধ্যে সঙ্গীতের সঙ্গে সঙ্গে গল্প-সংলাপ প্রবেশ করিতে আরম্ভ করে। এই সংস্কার বিষয়ে যিনি অগ্রদূত তিনি খ্রীষ্টীয় অষ্টাদশ শতাব্দীর শেষভাগেই বীরভূম জেলায় জন্মগ্রহণ করেন ; তাঁহার নাম পরমানন্দ অধিকারী। তিনি ‘কালীদাসদমন যাত্রা’ লিখিয়া প্রসিদ্ধি লাভ করেন। যদিও তাঁহার রচনার পূর্ণাঙ্গ নিদর্শন আমাদের হস্তগত হয় নাই, তথাপি জানিতে পারা যায় যে, তাঁহার মধ্যেই সর্বপ্রথম একঘেয়ে বৈচিত্র্যহীন বৈষ্ণব গীতির পরিবর্তে নাট্যিক ক্রিয়া (dramatic action) এবং সংলাপ (dialogue) প্রবেশ লাভ করিয়াছিল। তারপর খ্রীষ্টীয় ঊনবিংশ শতাব্দীর প্রথম ভাগেই বিদ্যাসুন্দর এবং

নলদময়ন্তীর কাহিনী অবলম্বন করিয়া ‘নৃতন যাত্রা’ রচিত হয়। এই যাত্রার মধ্যে মালিনীর নৃত্য একটি বিশিষ্ট অঙ্গ হইয়া পাড়ায়। গোপাল উড়ে এই বিষয়ের প্রথম প্রবর্তক বলিয়া কথিত হয়। ক্রমে অগ্গাঙ্গ বিষয়ক যাত্রার কাহিনীর মধ্যেও অপ্রাসঙ্গিক ভাবে এই নৃত্য ও তৎসম্বলিত সঙ্গীতের প্রবর্তন হয়। ইহার সূত্র ধরিয়া ক্রমে ক্রমে ‘নৃতন যাত্রা’র কালুয়া-ভুলুয়া, মেথর-মেথরাগী, ঘেসেড়া-ঘেসেড়ানী, নাপিত-নাপিতানী প্রভৃতির অল্পল নৃত্যগীতাদি প্রবেশ করিয়া ইহাকে রুচির দিক দিয়া বিকৃত করিয়া তুলে। শিক্ষিত মন তখন হইতেই ইহার প্রতি বিরূপ হইয়া উঠে। ঊনবিংশ শতাব্দীর মধ্যভাগে কৃষ্ণকমল গোস্বামী তাঁহার তিনখানি রাধাকৃষ্ণ-বিষয়ক যাত্রা রচনার ভিতর দিয়া প্রাচীন কৃষ্ণযাত্রার আদর্শ পুনঃপ্রতিষ্ঠা করিবার চেষ্টা করেন; কিন্তু ব্যাপক ভাবে সমাজ হইতে মধ্যশ্রেণীভব ধর্মভাব বিদূরিত হইয়া যাইবার ফলে, এই প্রয়াস শেষ পর্যন্ত সার্থকতা লাভ করিতে পারে নাই—প্রায় তাঁহার সঙ্গে সঙ্গেই ইহার ধারাটি লুপ্ত হইয়া যায়। ক্রমেই বৈদেশিক আদর্শে প্রতিষ্ঠিত রঙ্গমঞ্চের প্রভাব সর্বজনীন হইয়া উঠিতে লাগিল এবং তাহার কোন কোন উপকরণ গিয়া ‘নৃতন যাত্রা’র মধ্যে প্রবেশ করিল—তখন যাত্রা আর এক নতুন পরিচয় লাভ করিল—তাহা গীতাভিনয়।

### গীতাভিনয়

কৃষ্ণকমল গোস্বামীর কৃষ্ণযাত্রা-পুনরুজ্জীবনের প্রয়াস ফলপ্রসূ না হইলেও কৃষ্ণযাত্রার অনুরূপ একান্ত সঙ্গীত-নির্ভর এক শ্রেণীর গীতিনাট্যরচনা সেযুগে আবির্ভূত হইতে লাগিল, তাহা সাধারণ ভাবে গীতাভিনয় নামে পরিচিত। কৃষ্ণযাত্রা একান্ত কৃষ্ণপ্রসঙ্গ-ভিত্তিক, কিন্তু গীতাভিনয়ের মধ্যে সকল শ্রেণীর পৌরাণিক কাহিনীই অবলম্বন করা হইত। কৃষ্ণযাত্রার সঙ্গীত-সুরে কোন বৈচিত্র্য ছিল না, প্রধানতঃ প্রচলিত কীর্তনের সুরেই ইহার সঙ্গীত আদ্যোপান্ত পরিবেশন করা হইত, বাদ্যযন্ত্রের মধ্যেও মৃদঙ্গ ও মন্দিরাই ইহার অবলম্বন ছিল। কিন্তু গীতাভিনয়ের সঙ্গীতের ভিতর সে যুগের বিবিধ রাগরাগিণী ব্যবহৃত হইত, দেশী এবং বিদেশী সকল প্রকার বাদ্যযন্ত্র ব্যবহৃত হইত। সুতরাং ইহা কৃষ্ণযাত্রা অপেক্ষা অধিকতর বৈচিত্র্যপূর্ণ হইয়া উঠিল। কৃষ্ণলীলার কাহিনী নিতান্ত বৈচিত্র্যহীন এবং শিথিলবদ্ধ ছিল, সুপরিচিত কৃষ্ণপ্রসঙ্গই ইহার উপজীব্য ছিল; কিন্তু বিভিন্ন বিষয়ক পুরাণকে

অবলম্বন করিবার ফলে গীতাভিনয়ে অতি সহজেই কাহিনীগত বৈচিত্র্যের সৃষ্টি হইল। বিষয়ের দৈন্ত্য কৃষ্ণযাত্রার যে ক্রটির কারণ হইয়াছিল, তাহা গীতাভিনয়ের মধ্যে দূর হইয়া গেল, ক্ষীণতম বিষয়-বস্তুর পরিবর্তে বিস্তৃত কাহিনী গীতাভিনয়ের ভিত্তি হইল, ইহাতে কাহিনীর ক্রমবিকাশের ধারা ও চরিত্র সৃষ্টির অবকাশ রচিত হইল। কেবলমাত্র অহৈতুকী কৃষ্ণভক্তির পরিবর্তে সমাজ-জীবনের উচ্চ নৈতিক আদর্শের প্রচার গীতাভিনয়গুলির লক্ষ্য হইল, সুতরাং ইহা সম্প্রদায়-নিরপেক্ষ ব্যাপকতর আবেদন সৃষ্টি করিবার সম্ভাবনা প্রকাশ করিল। কৃষ্ণযাত্রাগুলি সংক্ষিপ্ত রচনা ছিল, কিন্তু গীতাভিনয়-গুলি পঞ্চাশ নাটকের মত সুদীর্ঘ রচনা, অনেক সময় প্রয়োজন অনুসারে অঙ্কের মাত্রা আরও বাড়িয়া যাইত এবং দীর্ঘ সময় ব্যাপিষা ইহার বিচিত্র ঘটনার প্রবাহ অগ্রসর হইয়া যাইত। সেইজন্য অতি সহজেই কৃষ্ণযাত্রার পরিবর্তে ইহার প্রতি সাধারণের আকর্ষণ দেখা দিল।

একথা পূর্বেই বলিয়াছি, উনবিংশ শতাব্দীর মধ্যভাগেই নূতন যাত্রা শিক্ষিত জনসাধারণের সহানুভূতি হইতে সম্পূর্ণ বঞ্চিত হইয়াছিল। ইহার প্রধান কারণ ইহার আঙ্গিকের কোন ক্রটি নহে, ইহার ক্রটির বিকার। এদিকে কলিকাতার সম্ভ্রান্ত ও ধনী পরিবারের সখের রঙ্গমঞ্চগুলিতে যেসমস্ত নাটক অভিনীত হইতেছিল, তাহাতে সাধারণের প্রবেশাধিকার ছিল না বলিয়া, কোন নূতন কৌশল অবলম্বন করিয়া জনসাধারণের মধ্যে নাট্যরস পরিবেশন করিবার প্রয়োজনীয়তাও কেহ কেহ অনুভব করিতেছিলেন। তাঁহারা বুঝিলেন, সর্বসাধারণের মধ্যে নাটকের রস পরিবেশন করিবার পক্ষে নূতন যাত্রার আঙ্গিকই সর্বাপেক্ষা উপযোগী, অতএব ইহারই এক উন্নত রূপের ভিতর দিয়া তাঁহারা এই উদ্দেশ্য সাধন করিবার জন্ত অগ্রসর হইলেন। ইহার মধ্যে কৃষ্ণযাত্রার ও নূতন যাত্রার গীত অংশকে সংক্ষিপ্ত করিয়া তাহার স্থানে আধুনিক নাটকের অভিনয় অংশের প্রাধান্য দেওয়া হইল—সেইজন্য ইহার নামকরণ করা হইল গীতাভিনয়। ইহা প্রাচীন কৃষ্ণযাত্রা কিংবা নূতন যাত্রার অবশুস্তাবী ক্রমপরিণতিরূপে আবির্ভূত হইল না, বরং প্রাচীন যাত্রা ও নূতন যাত্রা উভয়েরই ভিত্তির উপর ইংরেজি আদর্শে রচিত বাংলা নাটকগুলির প্রত্যেক প্রভাবের ফলে সৃষ্ট হইল। আঙ্গিকের দিক দিয়া স্থল দৃষ্টিতে দেখিতে পাওয়া যায় যে, কৃষ্ণযাত্রা হইতে ইহার গীত, নূতন যাত্রা হইতে ইহার নৃত্য, ও তদানীন্তন বাংলা নাটক হইতে ইহার সংলাপের

অংশ গ্রহীত হইয়াছে। রসের দিক দিয়া ইহাতে প্রাচীন যাত্রার-ভক্তি, নূতন যাত্রার আনন্দ ও ইংরেজী আদর্শে রচিত বাংলা নাটকের কারুণ্য একসঙ্গে গ্রহীত হইয়াছে। ইহার সঙ্গে ভিতর ও বাহিরের দিক হইতে দেশীয় প্রাচীন ও নূতন যাত্রার যোগ ছিল বলিয়া ইহা এক দিক দিয়া যেমন দেশীয় রস-সংস্কারের অমুগামী হইয়াছিল, তেমনি অন্য দিক দিয়া যাহারা যুগপ্রভাববশতঃ নূতন রসের অমুগামী হইয়া উঠিয়াছিলেন, তাঁহাদের রস-পিপাসা চরিতার্থ করিতেও সক্ষম হইয়াছিল। ঊনবিংশ শতাব্দীর মধ্যভাগ হইতেই কবি, টপ্পা, কীর্তন, পাঁচালী, টপ প্রভৃতি সঙ্গীত মৌলিকতার অভাবের জন্ত জনসাধারণের সহানুভূতি হইতে বঞ্চিত হইল। তখন এই সকল বিভিন্ন সঙ্গীতের স্বতন্ত্র সম্প্রদায়গুলির স্বাধীন অস্তিত্ব রক্ষা করাও কঠিন হইয়া পড়িল—ইহারাই ইতিপূর্বেই ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র বিচ্ছিন্ন সম্প্রদায়ে পরিণত হইয়া কোন প্রকারে আত্মরক্ষা করিতেছিল। তবে প্রায় এক শত বৎসর বাংলার রসিক সমাজের মধ্যে রস বিতরণ করিয়া ইহারাই যে রস-সংস্কার গড়িয়া তুলিয়াছিল, তাহা তখনও সম্পূর্ণ-ভাবে দেশ হইতে লুপ্ত হইয়া যায় নাই; অতএব ইহারাই অধঃপতনের যে স্তরেই নামিয়া যাউক না কেন, ইহাদেরও পৃষ্ঠাপোষক একটি সম্প্রদায় এদেশে তখনও বর্তমান ছিল। নব-পরিকল্পিত গীতাভিনয়ের মধ্যে এই সকল বিভিন্ন সম্প্রদায়ের বিচিত্র উপকরণগুলি গিয়া প্রবেশ লাভ করিল এবং তাহাতেই এই সকল বিলুপ্তপ্রায় সঙ্গীতের পৃষ্ঠাপোষকদিগের রসপিপাসা চরিতার্থ হইল। ইহাতে অষ্টাদশ শতাব্দীর মধ্যভাগ হইতে আরম্ভ করিয়া ঊনবিংশ শতাব্দীর মধ্যভাগ পর্যন্ত বাঙ্গালী যে বিভিন্ন প্রকৃতির উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতের সাধনা করিয়াছিল, তাহাদের প্রায় প্রত্যেকটি রূপকেই কোন না কোন উপায়ে রক্ষা করা হইল। অবশ্য কবি-সঙ্গীতের মধ্যে ইতিপূর্বেই এদেশের সম-সাময়িক রাগসঙ্গীতসমূহ প্রবেশ করিয়াছিল; কবি-সঙ্গীতের ধারা খেউড়, আখড়াই, হাফআখড়াই ও তর্জার ভিতর দিয়া যখন সকল বিষয়ে অধঃপতনের শেষ স্তরে নামিয়া গিয়া বিলুপ্ত হইবার উপক্রম করিতেছিল, তখন দেশীয় সঙ্গীতের উচ্চতর ধারাগুলি গীতাভিনয়কে আশ্রয় করিয়া কোনমতে আত্মরক্ষা করিল। অর্থাৎ একটি উৎকৃষ্ট গীতাভিনয়ের আত্মপূর্বিক অমুঠান গুলিলে তাহাতে সমসাময়িক সকল প্রকৃতির সঙ্গীতের সাফাৎকার লাভ করা যাইত। এইভাবে তদানীন্তন বাংলার বিশিষ্ট সঙ্গীতসাধনার ধারাগুলি যখন শুক হইয়া নিশিহ্ন হইয়া যাইতেছিল, তখনই গীতাভিনয়ের মত একটি বিচিত্র রসামুঠানকে অবলম্বন



করিয়া তাহারা কোন প্রকারে বাঁচিয়া গেল—কারণ, স্বাধীনভাবে আত্মরক্ষা করিবার মত জীবনীশক্তি তাহাদের আর ছিল না। অতএব গীতাভিনয়ের সাহিত্যিক মূল্য যাহাই হউক না কেন, ইহা উনবিংশ শতাব্দীর সাধারণ বাঙ্গালীর বিচিত্র রস-সংস্কারের এক শক্তিশালী বাহন হইয়া রহিয়াছে।

### পৌরাণিক যাত্রা

বাংলা লৌকিক নাট্যরচনার ক্ষেত্রে গীতাভিনয়গুলি ক্রমে এক নূতন প্রেরণার সঞ্চার করিল, তাহার ফলে যাত্রা-রচনার ধারায় কিছু পরিবর্তন দেখা দিল। গীতাভিনয়ের গীত এবং নৃত্য অংশ ক্রমে আরও সংক্ষিপ্ত হইয়া আসিতে লাগিল এবং তাহাদের পরিবর্তে সংলাপ-অংশ বৃদ্ধি পাইতে লাগিল। ইতিমধ্যে বাংলা সাহিত্যে নাটকের যে বিকাশ দেখা গিয়াছিল প্রধানতঃ তাহারই প্রভাববশতঃ গীতাভিনয়গুলি অধিকতর নাট্যধর্মী হইয়া উঠিতে লাগিল। সমসাময়িক বাংলা নাটকের মধ্যে সেক্সপীয়রের ক্রিয়া-বহুল নাটকগুলির প্রভাব অত্যন্ত সক্রিয় হইয়া উঠিল। তাহার ফলে যুদ্ধবিগ্রহ, গুপ্ত ষড়যন্ত্র, হত্যা, বিদ্রোহ ইত্যাদি বিষয় বাংলা নাটকের উপজীব্য হইল। গীতাভিনয়ের মধ্যে জাতীয় জীবনের আদর্শ প্রচার করাই মূখ্য উদ্দেশ্য ছিল, এবং তাহা প্রচার করিবারও একটি সুনির্দিষ্ট ধারা ছিল; স্তত্রাং প্রথমতঃ ইহারা যে আবেদনই সৃষ্টি করুক ক্রমে ইহারাও বৈচিত্র্যহীন হইয়া উঠিতে লাগিল। এই যুগে বাংলার সর্বশ্রেষ্ঠ পৌরাণিক নাটকের রচয়িতা গিরিশচন্দ্র ঘোষের আবির্ভাব হয়, তাহার রচিত পৌরাণিক নাটকগুলি দ্বারা সমসাময়িক যাত্রাগুলি প্রভাবিত হয়। তাহার ফলে নূতন একশ্রেণীর যাত্রা রচিত হয়, তাহা সাধারণভাবে যাত্রা বলিয়া পরিচিত হইলেও পৌরাণিক যাত্রা কথাটি ইহাদের সম্পর্কে অধিকতর সার্থক বলিয়া বোধ হইতে পারে। ‘নূতন’ যাত্রার মধ্যে আধ্যাত্মিক ভাবের কোন স্পর্শ ছিল না, ধর্মবোধ-নিরপেক্ষ (secular) আনন্দ ও কৌতুক সৃষ্টিই ইহার লক্ষ্য ছিল, কিন্তু পৌরাণিক যাত্রার মধ্যে ভক্তি ও বিশ্বাসের ভাবটি আত্মপ্রকাশ করিল। ভক্তির কথা হইলেই কৃষ্ণ-ভক্তির কথা আসিয়া যায়, কারণ, কৃষ্ণ-উপাসনা অবলম্বন করিয়াই এই জাতীয় ভক্তির ভাব বিকাশ লাভ করিয়াছে; স্তত্রাং পুরাণের যে অংশে কৃষ্ণপ্রসঙ্গ প্রাধান্য লাভ করিয়াছে, পৌরাণিক যাত্রার তাহাই অবলম্বন হইয়াছে। রামায়ণ, ভাগবত, ব্রহ্মবৈবর্ত পুরাণ, হরিবংশ ইত্যাদিই প্রধানতঃ পৌরাণিক

যাত্রার ভিত্তি হইয়াছে। বাংলা নাটকের ক্ষেত্রে গিরিশচন্দ্রের পৌরাণিক নাটক রচনার সমান্তরাল ভাবে এই পৌরাণিক যাত্রা রচনার ধারা অগ্রসর হইয়া গিয়াছে; ইহা একদিক দিয়া যেমন পৌরাণিক নাটকের অল্পকরণের ফল, আবার অন্য দিক দিয়া বাংলার সমাজের সমসাময়িক যুগের চিন্তা ও সাধনার বাহন। গিরিশচন্দ্রের পৌরাণিক নাটকগুলি নাগরিক জীবনের মধ্যে সমসাময়িক বাংলার সমাজ জীবনের আধ্যাত্মিক আদর্শ প্রচার করিবার যে ব্রত গ্রহণ করিয়াছিল, পৌরাণিক যাত্রাগুলি বাংলার হৃদয় পল্লী অঞ্চল পর্যন্ত পুরাণের বাণী প্রচার করিবার দায়িত্ব গ্রহণ করিয়াছিল। প্রাচীন পল্লীর সমাজ-ব্যবস্থা ভাঙ্গিয়া পড়িবার কালে সেখানে একদিন চণ্ডীমণ্ডপে কিংবা বারোদারীতলায় যে আসর সহজেই জমিয়া উঠিয়া কথক ঠাকুরের মুখ হইতে পুরাণ-গ্রন্থ অরণ করিত, তাহা তখন বিলুপ্ত হইয়া গিয়াছিল, অথচ পুরাণ শুনিবার যে সংস্কার এদেশের সমাজে গড়িয়া উঠিয়াছিল, তাহা চরিতার্থ হইবার আর কোন উপায় ছিল না; সুতরাং পৌরাণিক যাত্রাগুলি অতি সহজেই সেই স্থান অধিকার করিয়া লইল। ইহার বাংলায় এক প্রান্ত হইতে অপর প্রান্ত পর্যন্ত জাতিবর্ণনির্বিশেষে বাদ্যালী হিন্দু-সমাজের উচ্চ নৈতিক আদর্শসমূহ প্রচার করিতে লাগিল। গিরিশচন্দ্র প্রবর্তিত ভাঙ্গা অমিত্রাক্ষর ছন্দের অল্পকরণে ইহাদের সংলাপ প্রধানতঃ রচিত হইত, তবে গিরিশচন্দ্রের নাটকের মত অহৈতুকী কৃষ্ণভক্তি কিংবা সর্ব-ধর্ম-সম্বন্ধবাদ সর্বদাই যে ইহাদের ভিতর দিয়া প্রচারিত হইত, তাহা নহে; অদৃষ্টবাদ, কর্মফলে বিশ্বাস প্রভৃতির কথাও ইহাদের ভিতর দিয়া শুনিতে পাওয়া যাইত। পৌরাণিক নাটকের মতই পৌরাণিক যাত্রাগুলিও কদাচ বিয়োগান্তক হইত না, কাহিনী বিয়োগান্তক হইলেও পরিণামে সকলের একটি মিলন দৃশ্য বা 'মেলুতা' দেখান হইত। সেই মিলন মর্ত্যলোকে সম্ভব না হইলে গোলোক কিংবা বৈকুণ্ঠ কিংবা শিবলোকেও নির্দেশ করা হইত। পৌরাণিক যাত্রাগুলি অল্পসরণ করিলেও বুঝা যায় যে বাংলা নাটক যখন যে ভাব ও রূপ পরিগ্রহ করিয়াছে, যাত্রাও তাহাই অল্পসরণ করিয়াছে। কারণ, দেখা যায় যে, বাংলা নাট্যসাহিত্যের ক্ষেত্রেও ভক্তিমূলক পৌরাণিক নাটক রচনার যুগের অবসান হইয়া যখন ঐতিহাসিক ও দেশাত্মবোধক নাটক রচনার সূত্রপাত হয়, সেই যুগেই যাত্রা রচনার ক্ষেত্রেও এক শ্রেণীর নূতন যাত্রার আবির্ভাব হয়—তাহা স্বদেশী যাত্রা নামে পরিচিত।

## স্বদেশী যাত্রা

খৃষ্টীয় বিংশ শতাব্দীর প্রথম পাদেই লর্ড কার্জন কৃত বঙ্গবিচ্ছেদের প্রতিবাদ স্বরূপ বাংলা দেশে যে স্বদেশী আন্দোলনের সূত্রপাত হয়, তাহার ফলে বাংলা নাট্যসাহিত্যের লক্ষ্য আমূল পরিবর্তিত হইয়া যায়। একদিন সমাজ-সংস্কার ও ভক্তিবাদের প্রচার ইহার উদ্দেশ্য ছিল, কিন্তু এই সময় দেশাত্মবোধ-প্রচারই ইহার একমাত্র লক্ষ্য হইয়া উঠিল। এই দেশাত্মবোধ প্রচার করিতে গিয়া বাংলার দেশের অতীত ইতিহাস হইতে বীর চরিত্রের অহুসন্ধান করিয়া স্বাধীনতা রক্ষায় তাহাদের ত্যাগ, দুঃখ ও আত্মবিসর্জনের কথা ইহাতে নানাভাবে বর্ণনা করা হইতে লাগিল। এমন কি, যে গিরিশচন্দ্র ঘোষ কেবলমাত্র পৌরাণিক নাটক রচনার মধ্যে তাঁহার জীবনের প্রায় সমগ্র অংশই নিয়োজিত রাখিয়াছিলেন, তিনিও তাঁহার চিত্রাচরিত পথ পরিত্যাগ করিয়া তাঁহার জীবনের সায়াহ্নে নূতন বিষয় লইয়া নাটক রচনা করিতে আরম্ভ করিলেন। এতদ্ব্যতীত স্বিজেন্দ্রলালের ঐতিহাসিক নাটকগুলিও সমসাময়িক বাংলার সমাজের মধ্যে নূতন উত্তেজনার সৃষ্টি করিল। বাংলার যাত্রাগুলি স্বভাবতঃই ইহার প্রভাব হইতে মুক্ত থাকিতে পারিল না। পূর্বেই বলিয়াছি, সমসাময়িক নাটক হইতেই যাত্রাগুলি সর্বদা প্রেরণা লাভ করিয়াছে, সুতরাং তখনও দেশাত্মবোধক নাটকগুলির অহুকরণে যাত্রা রচিত হইতে আরম্ভ করিল। একদিন যাত্রার আসর কেবলমাত্র রাধাকৃষ্ণ, ভীমাজুঁনই অধিকার করিয়াছিল, কিন্তু নূতন যুগে প্রবেশ করিয়া ঐতিহাসিক চরিত্রও ইহার লক্ষ্য হইয়া উঠিল। এই ঐতিহাসিক চরিত্রের সূত্র ধরিয়াই ক্রমে ইহাতে সামাজিক চরিত্রের আবির্ভাবের সূচনা দেখা দিল। তখন আর কেবল পৌরাণিক চরিত্র নহে, এমন কি ঐতিহাসিক চরিত্রও নহে, আমাদের চারিদিককার সমাজের নরনারীও ইহার মধ্যে আত্মপ্রকাশ করিল। স্বদেশী যুগের যাত্রায় প্রধানতঃ ঐতিহাসিক চরিত্রই স্থান লাভ করিলেও স্বদেশী আন্দোলন ক্রমে স্থিতি লাভ করিয়া যখন মহাত্মা গান্ধীর নেতৃত্বে অসহযোগ আন্দোলনের সূত্রপাত হইল, তখন ইহাতে সাধারণ মানুষের নানা সমস্তার কথাও নানা ভাবে প্রকাশ পাইতে লাগিল। একদিন এই শ্রেণীর যাত্রায় মহাপুরুষের জীবন-কথা কীৰ্ত্তিত হইয়াছে, কিন্তু ধীরে ধীরে সাধারণ মানুষের জীবনও ইহার বিষয়ীভূত হইল। এই যুগে একজন

শ্রেষ্ঠ যাত্রা-রচয়িতার জন্ম হয়, তাঁহার নাম মুহুম্মদ দাস। তিনি বাংলার সর্বশ্রেষ্ঠ স্বদেশী যাত্রার লেখক। শুধু তাহাই নহে, তিনি স্বগায়ক, উত্তম অভিনেতা ও স্বয়ং যাত্রাদলের পরিচালক ছিলেন। যাত্রাগানের ভিতর দিয়া দেশাশ্ববোধের বাণী তিনি বাংলার দূরতম পল্লী অঞ্চল পৰ্যন্ত পৌছাইয়া দিয়াছেন। কেবল রাজনৈতিক মুক্তি সংগ্রামই তাঁহার যাত্রা রচনার বিষয় ছিল না, সমাজ সংস্কারও তাঁহার লক্ষ্য ছিল। তাঁহার মৃত্যুর সঙ্গে সঙ্গেই স্বদেশী যাত্রার ধারা এক প্রকার লুপ্ত হইয়া গিয়াছে। কেবল মাত্র স্বদেশী যাত্রাই নহে, যাত্রার উপর একদিকে কলিকাতার ব্যবসায়ী রক্তক্ষণ ও অল্পদিকে চলচ্চিত্রের প্রভাব বশতঃ ইহা বর্তমানে সকল বৈশিষ্ট্য হারাষ্টয়াছে। তবে যাত্রার অনেক উপকরণ বাংলা নাটকের মধ্যে এখনও বাঁচিয়া আছে।

স্বদেশী যাত্রা প্রচারের সঙ্গে সঙ্গে যাত্রা হইতে ভক্তির ভাব দূর হইয়া গেল, এমন কি এতদিন পর্যন্ত যে রামায়ণের দলে একজন মাত্র গায়েন ৩৪ জন দোহারের সহায়তায় রামায়ণের এক একটি অংশ দিনের পর দিন পরিবেশন করিয়া যাইত, তাঁহার সেই দল ভাঙ্গিয়া গিয়া রামযাত্রার দল গঠিত হইল। ইহাতে হতুমানের বেশ ধারণ করিয়া অভিনেতাকে আসরে আবির্ভূত হইতে হইত। ভক্তির ভাব দূর হইয়া গিয়া এখানে কৌতুকের ভাব প্রাধান্য লাভ করিল। এইভাবে চণ্ডীমঙ্গলের দল ভাঙ্গিয়া চণ্ডী যাত্রার দল হইল। মনসা-মঙ্গলের কাহিনীরই সর্বাপেক্ষা দুর্গতি দেখা দিল। কাহিনীর কারুণ্য ও উচ্চ নৈতিক আদর্শ বিসর্জিত হইয়া ইহারও যাত্রারূপ ভাসান-যাত্রা হস্তরসের ভাণ্ডার হইয়া উঠিল। ইহার চরিত্রগুলি অক্ষম অভিনয় ও অব্যোধ্য বেশভূষা দিয়া কাহিনীকে কদর্ঘ শৈবালে আচ্ছন্ন করিয়া দিল। অল্পদিনের মধ্যেই শিক্ষিত দর্শকের মন ইহাদের উপর বিরূপ হইয়া উঠিল।

## আদি যুগ

( ১৮৫২—১৮৭২ )

প্রথম হইতে সাধারণ রঙ্গমঞ্চ প্রতিষ্ঠার পূর্ব পর্যন্ত

### সূচনা

যদিও সংস্কৃত নাট্যরচনার একটি ধারা মধ্যযুগ পর্যন্ত বাংলাদেশে প্রচলিত ছিল, তথাপি একথা সত্য যে, ঊনবিংশ শতাব্দীতে বাংলা নাটকের উৎপত্তির মূলে সংস্কৃত নাটকের কোন প্রত্যক্ষ প্রভাব নাই। এমন কি, মধ্যযুগ পর্যন্ত নাটগীত শ্রেণীর যে সকল রচনা বাংলা ভাষাতেও এদেশে প্রচারলাভ করিয়াছিল, তাহাও বাংলা নাটকের উৎপত্তির মূলে কোন প্রভাবই স্থাপন করিতে পারে নাই। ইংরেজি নাটক বিশেষতঃ সেক্সপীয়রের নাটকসমূহের প্রত্যক্ষ প্রভাবের কলেই, বাংলা নাটকের সর্বপ্রথম উৎপত্তি হইয়াছিল। ১৮০০ খ্রীষ্টাব্দে ফোর্ট উইলিয়ম কলেজ স্থাপনের পর হইতে বাংলা গদ্য রচনার অমূল্যলনের মধ্যে ইহার প্রথম সজ্জাবনা স্থাপিত হইয়াছিল এবং কলিকাতায় হিন্দু কলেজ প্রতিষ্ঠার পর, দেশে ইংরেজি শিক্ষা বিস্তারের সঙ্গে সঙ্গে ইহার অঙ্গুর চারিদিকে বিকাশ লাভ করিতেছিল। সেইজন্ত বাংলা নাট্যরচনার প্রথম প্রয়াসের মধ্য দিয়াই ইহার মধ্যে ইংরেজি-মূলভ ভাব ও আঙ্গিকের আঙ্গ-প্রকাশ দেখিতে পাওয়া যায়।

কিন্তু তাহা সত্ত্বেও একটি কথা এখানে বিস্মৃত হইবার উপায় নাই যে বাংলা নাটকের প্রথম উৎপত্তির যুগে সংস্কৃত নাটকের বহু বাংলা অনুবাদও রচিত হয়। এই সকল অনুবাদের মধ্যে স্বভাবতঃই সংস্কৃত নাটকের ভাব ও আঙ্গিককে রক্ষা করা হইত—ইংরেজি ও সংস্কৃত আদর্শের মধ্যে সামঞ্জস্য স্থাপন করিবার প্রয়াস কিছুদিন পর্যন্ত তখনও দেখা দেয় নাই। বিশেষতঃ এই সকল অনুবাদ ধাহারা রচনা করিতেন, তাঁহাদের অধিকাংশই ইংরেজি ভাষার অনভিজ্ঞ ও ইংরেজি নাট্যসাহিত্যের প্রকৃতির সঙ্গে অপরিচিত ছিলেন। তাহার ফল এই পাড়াইল যে, যদিও প্রত্যক্ষ ভাবে ইংরেজি নাট্যসাহিত্যের প্রভাব বশতঃই বাংলা নাটকের জন্ম হইয়াছিল, তথাপি ইহার প্রথমযুগে রচিত বহু মৌলিক ও অনুবাদ নাটকের মধ্য দিয়াই যথার্থ ইংরেজি নাটকের রঙ্গ পরিবেশন করা

সম্ভব হয় নাই। এই যুগে বাংলা ভাষার ভিতর দিয়া এই দেশে সংস্কৃত নাটকের পুনরুত্থান দেখা দিয়াছিল মাত্র। কোন কোন নাট্যকার সংস্কৃত নাটকের রসপাত্রে বাংলা নাটক পরিবেশন করিতে গিয়া বাঙ্গালী জীবনের কোন কোন বিচ্ছিন্ন দিককে সার্থক বস্তুরূপ দান করিতেও সক্ষম হইয়াছিলেন। কিন্তু অধিকাংশ ক্ষেত্রেই সংস্কৃত নাটকের অনুবাদসমূহ একান্ত মূল্যহীন হওয়ার ফলে, ইহা বাঙ্গালী পাঠকের চিত্তে স্বার্থ নাট্যরস জাগ্রত করিতে সক্ষম হয় নাই। সম্ভ্রান্ত ব্যক্তিগণের পৃষ্ঠপোষকতায় কলিকাতায় সখের রত্নমঞ্চ প্রতিষ্ঠিত হইবার সঙ্গে সঙ্গেই বাংলা নাটকের অভাব অল্পভূত হয়। এই অভাব পূর্ণ করিবার জন্য প্রথমতঃ সংস্কৃত নাটকেরই ধারাই হইতে হইয়াছিল। কিন্তু সংস্কৃত নাটকের বাংলা অনুবাদ দ্বারা এই অভাব যে পূর্ণ হইতে পারে না, তাহাও অল্প দিনের মধ্যেই সকলে অনুভব করিতে পারিয়াছিলেন। সেইজন্য কেহ কেহ মৌলিক নাটক রচনা করিবার দায়িত্ব গ্রহণ করিলেন। এইভাবে মৌলিক নাটক রচনার দুইটি ধারার উদ্ভব হয়—প্রথমতঃ পৌরাণিক বিষয়-বস্তু অবলম্বন করিয়া একটি ধারা ও দ্বিতীয়তঃ তদানীন্তন সমাজের সাময়িক ক্রটি-বিচ্ছাদিত অবলম্বন করিয়া অপর আর একটি ধারা। প্রথমোক্ত শ্রেণীর নাটকের মধ্যে গুরু-বিষয়ের অবতারণা থাকিলেও, দ্বিতীয়োক্ত শ্রেণীর নাটক নিতান্ত লঘু-বিষয়ক ছিল; ইহা সাধারণতঃ প্রহসন বলিয়াই পরিচিত হইত। এই সকল নাটক ও প্রহসনের মধ্যে জীবনের যে রূপ প্রতিবিম্বিত হইত, তাহা বহুলাংশে কৃত্রিম ও অতিরঞ্জিত হইলেও ইহাদের মধ্যে বাঙ্গালীর সমাজ প্রাণের স্পন্দনও মধ্যে মধ্যে অনুভব করা যাইত।

সামাজিক নাটক বলিতে সেই যুগে কেবলমাত্র প্রহসন ও সামাজিক অব্যবস্থার তির্য্যক মাত্র ব্যতীত আর কিছুই বুঝাইত না। ইহার কারণ, ইংরেজি সভ্যতার সংস্পর্শে আসিবার প্রথম অবস্থায় এদেশের সমাজের সংহত রূপটির উপর কঠিন আঘাত লাগিয়াছিল। তাহাতে সমাজের বাহিরের দিকটি উজ্জ্বল হইয়া উঠিয়া ইহার অন্তরের রসরূপটিকে আচ্ছন্ন করিয়া ফেলিয়াছিল; সেইজন্য তখন বাংলার সমাজের অন্তর্লোকে প্রবেশ করিয়া তাহা হইতে ইহার রস-পরিচয়টি উদ্ধার করা সম্ভব হয় নাই। সমাজ বলিতে তখন সমাজের ক্রটিগুলিই সর্বপ্রথম চোখের উপর ভাসিয়া উঠিত। রাজা রাম-মোহন রায় হইতে আরম্ভ করিয়া ঈশ্বরচন্দ্র বিদ্যাসাগর পর্যন্ত বাংলার প্রত্যেক মনীষীই বিভিন্ন দিক হইতে বাংলার সমাজের ক্রটিগুলি জনসাধারণের

সম্মুখে তুলিয়া ধরিয়াছিলেন। তাহার ফলে এদেশের প্রত্যেক চিন্তাশীল ব্যক্তিই সেইগুলি লইয়া নানা দিক হইতে পরীক্ষা করিয়া দেখিতেছিলেন। বাংলার প্রথম যুগের নাট্যসাহিত্যের মধ্যে তাহারও অবশ্রম্ভাবী প্রতিক্রিয়া দেখা দিয়াছিল।

পাশ্চাত্য দৃষ্টিভঙ্গীতে পরিদৃষ্ট কেবলমাত্র বাংলার সমাজের দোষত্রুটিগুলি অবলম্বন করিয়াই যে প্রথম যুগের বাংলার সামাজিক প্রহসন বা নাটকগুলি রচিত হয়, তাহা নহে—প্রায় এক শত বৎসর পাশ্চাত্য সাহচর্যের ফলে পাশ্চাত্য সমাজের যে সকল দোষত্রুটি বাংলার সমাজদেহে প্রবেশ করিয়াছিল, তাহাদের কুফলগুলিও ইতিমধ্যে জনসাধারণের দৃষ্টিতে প্রকট হইয়া উঠিয়াছিল। তাহাও তখন বাংলার সামাজিক প্রহসনগুলির অবলম্বন হয়। বলা বাহুল্য, এই সমস্ত বিষয়বস্তু লইয়া কোন পূর্ণাঙ্গ নাটক রচনার প্রয়াস প্রথম অবস্থায় অনেক দিন পর্যন্ত দেখা যায় নাই। কতকগুলি অতিরঞ্জিত চিত্রের সহায়তায় প্রধানতঃ কথোপকথনের ভঙ্গিতে বিষয়গুলি পরিবেশন করা হইত—ইহাদের মধ্যে যেমন বাস্তবকে বহুদূর অতিক্রম করিয়া যাইবার প্রবণতা দেখা যাইত, তেমনই ইহাদের রূপায়ণেও যথেষ্ট শৈথিল্য প্রকাশ পাইত। অতএব কোন দিক দিয়াই ইহারা সাহিত্যিক লক্ষ্যে পৌছিতে পারে নাই। সুতরাং বাংলা নাট্যসাহিত্যের আলোচনায় ইহারা স্থান পাইবার কতদূর যোগ্য, তাহা বিবেচনা করিতে হয়।

কিন্তু সেইযুগে রচিত কয়েকখানি সামাজিক নাটক বা প্রহসনের এই প্রকার অতিরঞ্জিত চিত্রের মধ্যেও যথার্থ বস্তুরস পরিবেশন ও চরিত্রসৃষ্টির আভাস দেখিতে পাওয়া যায়। তাহা সমস্তই বিচ্ছিন্ন প্রয়াস মাত্র—ইহাদের দ্বারা পূর্ণাঙ্গ রক্ষা পায় নাই; কিংবা রক্ষা পাইলেও তাহা বহুদূর অগ্রসর হইতে পারে নাই। কোন সুপ্রতিষ্ঠিত আদর্শের অভাবে সে যুগের প্রত্যেক নাট্যকারই কেবলমাত্র নিজস্ব প্রেরণা অহুযায়ী নাটক রচনায় প্রবৃত্ত হইয়াছেন; যথাক্রমে কেহ কাহারও পুচ্ছগ্রাহিতা করিবার উদ্দেশ্যে নাট্যরচনায় প্রবৃত্ত হন নাই। কিন্তু সেইযুগেই কালক্রমে যখন দুইজন প্রতিভাবান শিল্পীর নাট্যরচনার আদর্শ সমাজের লক্ষ্যগোচর হইয়া পড়িল, তখনই এই পুচ্ছগ্রাহিতার সূত্রপাত হইল; কিন্তু এই পুচ্ছগ্রাহিতার প্রবৃত্তি প্রথম যুগের নাট্যসাহিত্যে নিতান্ত পীড়াদায়ক হইয়া না উঠিলেও, ইহার পরবর্তী যুগের নাট্যসাহিত্যকে আবির্ভাব করিয়া তুলিয়াছিল।

প্রথম যুগের অধিকাংশ নাটকই অভিনীত হইবার সৌভাগ্য লাভ করিতে পারে নাই। বিশেষতঃ যে কয়খানি নাটক এই দুর্লভ সৌভাগ্যের অধিকারী হইয়াছিল, তাহাদের দর্শক-সমাজ নির্দিষ্ট ও সীমাবদ্ধ ছিল বলিয়া, সাধারণ সমাজের উপর ইহাদের কি প্রতিক্রিয়া হইয়াছিল, তাহা অল্পমান ভিন্ন বলিবার উপায় নাই। অতএব দেখিতে পাওয়া যাইতেছে, যতদিন পর্যন্ত সাধারণ রঙ্গমঞ্চের প্রতিষ্ঠা না হইয়াছে, ততদিন পর্যন্ত বাংলার নাটক ব্যাপকভাবে বাংলার সমাজের উপর কোন প্রভাব বিস্তার করিতে পারে নাই, কেবলমাত্র মুষ্টিমেয় বিদগ্ধজনের মনস্তৃষ্টি করিয়াছে মাত্র। অতএব সেই যুগের নাটকের জন্ত সমাজের সাধারণ লোক কোন সাড়া অনুভব করিতে পারে নাই। ইহা ধনীর নির্দেশমত রচিত হইয়াছে, তাঁহাদের অহুমোদন লাভ করিয়া অভিনীত হইয়াছে, তাঁহাদের অর্থব্যয়েই মুদ্রিত হইয়াছে এবং তাঁহাদের বন্ধু-স্বজনের মধ্যেই প্রচারিত হইয়াছে। সেই যুগে যে সকল নাট্যকার ধনীর পৃষ্ঠ-পোষকতা লাভ করিতে পারেন নাই, তাঁহাদের সকল প্রয়াসই অকুরে বিনষ্ট হইয়াছে। অতএব সাধারণ রঙ্গমঞ্চ প্রতিষ্ঠার পূর্ব পর্যন্ত বাংলা নাট্যসাহিত্যের আদি যুগ বলিয়া নির্দেশ করিতে হয়।



## প্রথম অধ্যায়

১৮৫২

### তারারচরণ শিকদার

তারারচরণ শিকদার প্রণীত ‘ভদ্রাজুর্ন’ নামক নাটকখানিই বাংলা সাহিত্যে সর্বপ্রথম পূর্ণাঙ্গ মৌলিক নাটক বলিয়া গ্রহণ করা হইয়া থাকে। ইহার মধ্যে চরিত্রগুলির সর্বাত্মক সাফল্য দেখিতে না পাওয়া গেলেও, ইহার কাহিনীর মধ্যে যে নাটকীয় গুণ আছে, তাহা ইহার পরবর্তী অনেক নাটকের মধ্যেই নাই। এই নাটকখানির ভূমিকায় তারারচরণের একটি উক্তি হইতে জানিতে পারা যায় যে, তাঁহার পূর্বে বাংলা ভাষায় মৌলিক কোন নাটক না থাকিলেও সংস্কৃত নাটকের কয়েকটি অম্ববাদ প্রচারিত হইয়াছিল; তিনি লিখিয়াছেন, ‘এতদেবীয় কবিগণ প্রণীত অসংখ্য নাটক সংস্কৃত ভাষায় প্রচারিত আছে, এবং বঙ্গভাষায় তাহার কয়েক গ্রন্থের অম্ববাদও হইয়াছে।’ কিন্তু এই অম্ববাদগুলি মুদ্রিত হইয়া ইতিপূর্বে প্রকাশিত হইয়াছিল কি না, এই উক্তি হইতে তাহা জানিবার উপায় নাই।

প্রধানতঃ কানীরাং দাসের মহাভারত হইতে অজুর্ন কর্তৃক সূত্র-রচণের বৃত্তান্তটি অবলম্বন করিয়া তারারচরণ তাঁহার ‘ভদ্রাজুর্ন’ নাটক রচনা করেন। ইহার কাহিনী-বিব্রাস এই প্রকার :

ইঙ্গ্রপ্রস্থে যুধিষ্ঠিরের সভায় একদিন নারদ আসিয়া উপস্থিত হইলেন। তিনি যুধিষ্ঠিরকে বলিলেন, ‘নিজের মধ্যে কোন প্রকার কলহ যাহাতে না হয়, সেই অস্ত্র দ্রোণদ্বী সম্পর্কে তোমরা পঞ্চভ্রাতার মধ্যে এক নিয়ম স্থাপন কর।’ দেবর্ষি নারদের মুখে তাঁহাদের ভ্রাতার ভ্রাতার কলহের আশঙ্কার কথা শুনিয়া যুধিষ্ঠির বিস্ময় প্রকাশ করিলেন। নারদ পৌরাণিক বহু দৃষ্টান্ত দেখাইয়া বলিলেন, ‘ভবিষ্যতে কি হয়, তাহা কেহই বলিতে পারে না, অতএব কলহের সকল রকম সম্ভাবনা দূরে রাখাই আবশ্যক।’ অবশেষে যুধিষ্ঠির সম্মত হইলেন। নারদ বলিলেন, ‘তোমরা এক একজন দ্রোণদ্বীর সহিত কালক্ষেপণ করিবে, এবং একের সময়ে অস্ত্র যিনি দ্রোণদ্বীর গৃহে প্রবেশ করিবেন, তাঁহাকে ষাটশ বৎসর তীর্থ পর্যটন করিতে হইবেক; নতুবা সে পাপ ধ্বংস হইবেক না।’ পঞ্চভ্রাতা নারদের পরামর্শ গ্রহণ করিলেন।

একদিন যুধিষ্ঠির জ্যোতির্দীপ নিকট অবস্থান করিতেছেন, এমন সময়ে এক ব্রাহ্মণ আসিয়া অজুর্নকে জানাইলেন যে, একদল তস্কর তাঁহার গোধন হরণ করিয়া লইয়া বাইতেছে। তিনি তস্করের হাত হইতে তাঁহার গোধন উদ্ধার করিয়া দিবার জন্ত বলিলেন। অজুর্ন তাঁহাকে কিছুক্ষণ বিলম্ব করিবার জন্ত অহুরোধ করিলেন; কারণ, তাঁহার অস্ত্রশস্ত্র সকলই জ্যোতির্দীপ গৃহমধ্যে ছিল, এই মুহূর্তে সেই গৃহে প্রবেশ করিলে নারদের ব্যবস্থামত তাঁহাকে দ্বাদশ বৎসরের জন্ত তীর্থ পথটানে বাহির হইতে হয়। কিন্তু ব্রাহ্মণ বলিলেন, ‘বিলম্ব করিলে তস্কর দল গাভী লইয়া অদৃশ হইয়া যাইবে, তখন আর অস্ত্র দিয়া কোন কাজ হইবে না।’ অজুর্ন মহাবিপদে পড়িলেন, তিনি ইতস্ততঃ করিতেছেন দেখিয়া ব্রাহ্মণ তাঁহাকে অভিশাপ দিতে চাহিলেন। অবশেষে অজুর্ন গৃহমধ্যে প্রবেশ করিয়া অস্ত্র বাহির করিয়া আনিয়া তস্করের হস্ত হইতে ব্রাহ্মণের গোধন উদ্ধার করিলেন। তারপর অঙ্গীকার ভঙ্গ করিয়াছেন বলিয়া যুধিষ্ঠিরের নিকট দ্বাদশ বৎসর তীর্থভ্রমণের অহুমতি প্রার্থনা করিলেন। যুধিষ্ঠির হৃঃখিত চিত্তে অহুমতি দিলেন।

এদিকে ষারকায় দেবকী বহুদেবকে গিয়া বলিলেন, ‘সুভদ্রার বয়স হইয়াছে, এখন তাহাকে বিবাহ না দিলেই নয়।’ শুনিয়া বহুদেব বলরামকে ডাকাইয়া তাঁহাকে সুভদ্রার বিবাহের একটা উপায় করিতে বলিলেন। বলরাম বলিলেন, ‘দুর্যোধনকে সুভদ্রার পাত্র স্থির করিয়া রাখিয়াছি, কিন্তু ইহাতে কৃষ্ণের হয়ত আপত্তি হইতে পারে; কারণ, কৃষ্ণ কৌরবের বিপক্ষীয় পাণ্ডবের সহায়ক।’ বহুদেবও ইহা শুনিয়া চিন্তিত হইলেন, কৃষ্ণের বিপক্ষীর নিকট বক্তাদান করা সম্ভব হইবে কিনা ভাবিতে লাগিলেন। কিন্তু বলরাম বহুদেবকে অভয় দিয়া বলিলেন, ‘কৃষ্ণের অজ্ঞাতে আমি এই বিবাহকার্য নিষ্পন্ন করিব, বিবাহ হইয়া গেলে কৃষ্ণ কি করিবে?’ বহুদেব বলিলেন, ‘তুমি জ্যেষ্ঠ পুত্র, তোমাকে আর কি বলিব, সকল দিক বাঁচাইয়া কাজ করিও; দেখিও, কৃষ্ণের সঙ্গে যেন কলহ করিও না।’ বলরাম তাঁহাকে অভয় দিয়া বলিলেন, ‘আপনি সে বিষয় নিশ্চিন্ত থাকুন।’ বলরাম দুর্যোধনের সঙ্গে সুভদ্রার বিবাহের উত্তোগ করিতে লাগিলেন।

এদিকে তীর্থ ভ্রমণ ব্যাপদেশে অজুর্ন প্রভাসে আসিয়া উপনীত হইলেন। কৃষ্ণ তাঁহার আগমন সংবাদ শুনিতে পাইয়া নিজে তাঁহাকে অভ্যর্থনা করিয়া

লইবার জন্ত অগ্রদূত হইয়া গেলেন এবং রৈবত পর্বতোপরে এক মনোরম উপবনস্থ অট্টালিকাতে তাঁহার বাসস্থান স্থির করিয়া দিলেন। তাঁহাকে অভ্যর্থনার জন্ত দ্বারকার পুরমহিলাগণ সকলেই সেখানে গেলেন। সত্যভামার সঙ্গে স্বভদ্রাও গেলেন। স্বভদ্রা কোনদিন অজু'নকে দেখেন নাই। সত্যভামার মুখে পাণ্ডবের গুণের কথা শুনিলেন।

যখন কৃষ্ণের সমভিব্যাহারে অজু'ন রথে আরোহণ করিয়া তাঁহার নির্দিষ্ট বাসস্থানের দিকে আসিতেছিলেন, তখন অট্টালিকার উপর হইতে স্বভদ্রা অজু'নকে দেখিলেন; দেখিবামাত্র তাঁহার অজু'নের প্রতি স্নগভীর অনুরাগের সঞ্চার হইয়া গেল। স্বভদ্রা সত্যভামার নিকট তাঁহার মনের কথা প্রকাশ করিয়া বলিলেন। সত্যভামা তাঁহাকে আশ্বাস দিলেন যে, যে ভাবেই হউক, তিনি তাঁহাদের মিলন করিয়া দিবেন। স্বভদ্রা তাঁহার কথার উপর বিশ্বাস স্থাপন করিয়া স্থির रहিলেন।

সত্যভামা কৃষ্ণকে স্বভদ্রার মনের কথা খুলিয়া বলিয়া ইহার উপায় করিবার জন্ত অহরোধ জানাইলেন। কৃষ্ণ সত্যভামাকে বলিলেন, 'তুমি অজু'নের মনের ভাব বুঝিয়া দেখ, যদি সে স্বভদ্রাকে বিবাহ করিতে চায়, তবে ইহাতে আমার আপত্তি নাই।' সত্যভামা নিশীথে স্বভদ্রাকে লইয়া অজু'নের শয়ন-গৃহে উপস্থিত হইলেন। অজু'ন স্বভদ্রাকে দেখিয়া মুগ্ধ হইলেন এবং সত্যভামার মুখে তাঁহাদের বিবাহে কৃষ্ণের সম্মতি আছে জানিতে পারিয়া তাঁহাকে বিবাহ করিতে সম্মত হইলেন। সেই রাতেই সত্যভামার সাক্ষাতে গান্ধর্ব মতে তাঁহাদের বিবাহ হইয়া গেল।

এদিকে নারদ গিয়া বলরামকে সংবাদ দিলেন যে, কৃষ্ণ অজু'নের সঙ্গে স্বভদ্রার বিবাহ দিয়া দুর্ধোধনের সঙ্গে তাঁহার বিবাহ দিবার পথ রুদ্ধ করিবার চেষ্টা করিতেছেন। শুনিয়া বলরাম সত্ত্বর বিবাহকার্য নির্বাহ করিয়া ফেলিবার জন্ত দেশবিদেশে নিমন্ত্রণ পত্র পাঠাইয়া দিলেন। হস্তিনাপুরেও আমন্ত্রণ পৌছিল।

বরসজ্জায় সজ্জিত হইয়া দুর্ধোধন আত্মীয়স্বজন ও সামন্তরাজদিগকে বরযাত্রী লইয়া দ্বারকার দিকে যাত্রা করিলেন। পাণ্ডবদিগের মধ্য হইতে ভীমও সেই বরযাত্রীর সঙ্গী হইলেন। বলরামের আমন্ত্রণে দুর্ধোধন স্বভদ্রাকে বিবাহ করিতে আসিতেছেন শুনিতে পাইয়া সত্যভামা কৃষ্ণের নিকট গিয়া ইহার উপায় করিতে বলিলেন। কৃষ্ণ বলিলেন, কুলাঙ্গনাপণ যখন স্বভদ্রাকে

হরিজাদি মাথাইয়া স্নানের জন্ত অস্ত্রপুয়ের বাহিরে বাপীতটে লইয়া যাইবে, তখন অজুঁন কৃষ্ণের প্রদস্ত রথে আরোহণ করিয়া আসিয়া স্তভদ্রাকে তাহাতে আরোহণ করাইয়া লইয়া অদৃশ হইবেন—অজুঁনকেও তিনি সেইমত ব্যবস্থা করিতে বলিয়া দিলেন। এদিকে দুর্ধোধনের দূত আসিয়া দ্বারকায় দুর্ধোধনের আগমনবার্তা জানাইল। পরদিন প্রভাতে স্তভদ্রাকে যখন স্নানের জন্ত বাপীতটে লইয়া যাওয়া হইতেছিল, তখন পূর্বনির্দিষ্টমত পথিমধ্যে হইতে অজুঁন আসিয়া স্তভদ্রাকে রথে আরোহণ করাইয়া লইয়া দ্রুতবেগে অদৃশ হইয়া গেলেন।

দূত গিয়া দুর্ধোধন ও সমবেত বরযাত্রীদিগকে এই সংবাদ জানাইল। দুঃশাসন ইহা শুনিয়া অজুঁনকে ইহার জন্ত সমুচিত শাস্তি দিবে বলিয়া আশ্বালন করিতে লাগিল। ভীষ্ম তাহাকে শাস্ত হইতে বলিলেন। দুর্ধোধন নিজে এই নিদারুণ অপমানে নীরব হইয়া রহিলেন। ভীষ্ম ও অশ্বাস্ত সকলে তাঁহাকে প্রবোধ দিলেন। অগত্যা তাঁহারা সকলে হস্তিনায় ফিরিয়া যাইবার উত্তোগ করিলেন।

দূত গিয়া বলরামকে সংবাদ দিল যে, অজুঁন স্তভদ্রাকে হরণ করিয়া লইয়া গিয়াছেন এবং অপমানিত দুর্ধোধন দেশে ফিরিয়া গিয়াছেন। বলরাম জিজ্ঞাসা করিলেন, ‘যত্নসম্পন্ন তাহাদিগকে রোধ করিল না কেন?’ দূত বলিল, ‘অজুঁনের সঙ্গে যুদ্ধে যত্নসম্পন্ন পরাজিত হইয়াছে, স্তভদ্রা স্বয়ং অশ্বরজ্জু ধারণ করিয়া অজুঁনের রথ চালাইয়াছেন।’ বলরাম বহুদেবের নিকট আসিয়া অভিমানভরে জিজ্ঞাসা করিলেন, ‘যদি স্তভদ্রাকে অজুঁনের হাতে অর্পণ করাই আপনাদের অভিপ্রায় ছিল, তবে দুর্ধোধনকে নিমন্ত্রণ করিয়া আনিবার পূর্বেই আপনি কেন তাহা আমাকে বলিলেন না? আমাকে এই অপমান করিলেন কেন?’ বহুদেব সকল কথা খুলিয়া বলিলেন, কিন্তু ইহাতে বলরামের অভিমান দূর হইল না; তিনি এই অপমানের জন্ত আর লোকালয়ে মুখ দেখাইবেন না বলিয়া গৃহ হইতে নিষ্কাশ হইয়া গেলেন।

এই নাটকখানি সম্পর্কে তারাচরণ ভূমিকায় যাহা উল্লেখ করিয়াছেন, তাহা সর্বাংশে উদ্ধৃত করা প্রয়োজন মনে করি। তিনি লিখিয়াছেন,—‘এই পুস্তক অত্যন্ত নূতন প্রণালীতে রচিত হইয়াছে, অতএব তাহার যৎকিঞ্চিৎ বিবরণ প্রকাশ করা উচিত ও অত্যাৱশ্যক বোধ হওয়াতে, তাহা সংক্ষেপে ব্যক্ত করিতেছি। এই নাটক ক্রিঙ্গাদি ও ঘটনা-স্থানের নির্ণয় বিষয়ে ইওরোপীয়

নাটক প্রায় হইয়াছে, কিন্তু গল্প পদ্ধতি রচনার নিয়মের অনুগত হইয়া নাই। সংস্কৃত নাটকসম্বন্ধে কয়েকজন নাট্যকারকের ক্রিয়াদি গ্রহণ করি নাই; যথা—প্রথমোক্ত নান্দী, তৎপরে সূত্রধার ও নটীর রঙ্গভূমিতে আগমন, তাহাদিগের দ্বারা প্রস্তাবনা ও অন্ত্যস্ত কার্য, এবং বিদূষক ইত্যাদি। এতদ্ব্যতিরিক্ত সংস্কৃত নাটক প্রায় ইওরোপীয় নাটক হইতে বিভিন্ন নহে। সংস্কৃত নাটক প্রথমতঃ একে বিভক্ত, যাহাকে ইন্দরাজি ভাষায় (Act) এক্ট কহে; কিন্তু প্রত্যেক (Act) এক্ট যেরূপ Scene সিনে বিভক্ত আছে, সংস্কৃত নাটক তাদৃশ নহে, তন্নিমিত্ত Scene শব্দের পরিবর্তে সংযোগস্থল ব্যবহার করা গেল। যে স্থান ঘটিত ক্রিয়াদি নাটক ব্যক্ত হয়, তাহাকেই (Scene) সিন্ কহে।... নাটক নির্ণীত সংযোগস্থলের প্রতিকৃতি প্রায় ইওরোপীয় নাট্যশালায় প্রদর্শিত হয়। ইওরোপীয়দিগের স্বতন্ত্র নেপথ্যের প্রয়োজন থাকে না, যেহেতু তাহারা এতদ্বৈশী কুশীলবগণের দ্বারা স্বতন্ত্র স্থান হইতে সজ্জাদি করিয়া রঙ্গস্থলে প্রবেশ করে না। অতএব এই গ্রন্থ ইওরোপীয় নাটকের শৃঙ্খলাভূসারে শ্রেণীবদ্ধ করিয়া প্রকাশ করিলাম।’

তারাচরণ প্রত্যক্ষভাবে ইংরেজি নাটকের আঙ্গিক দ্বারা প্রভাবিত হইয়া যে এই নাটক রচনা করিয়াছিলেন, তাহা তাঁহার এই উক্তি হইতেই বুঝিতে পারা যাইবে। এই বিষয়ে প্রথম বাংলা নাটক রচনার মধ্যেই তারাচরণ যে সাহসিকতার পরিচয় দিয়াছিলেন, তাহা বিস্ময়কর সন্দেহ নাই; কারণ, দেখিতে পাওয়া যাইবে যে, তারাচরণের পরবর্তী কিছুকাল পর্যন্তও সংস্কৃত নাটকের প্রভাব বাংলা নাট্যরচনার উপর প্রায় অব্যাহত ছিল। তারাচরণের মধ্যে সংস্কৃত নাটকের কোন প্রভাবই নাই, কেবলমাত্র তাঁহার নাটকে ‘গল্প পদ্ধতি’র কথা যে তিনি উল্লেখ করিয়াছেন, তাহাও সংস্কৃত-প্রভাবজাত নহে, তদানীন্তন বাংলা সাহিত্যের প্রভাবজাত। অতএব সংস্কৃত নাটক কিংবা দেশীয় দ্বারা ইহাদের উভয়ের প্রভাব সম্পূর্ণ উপেক্ষা করিয়া তারাচরণ বাংলা সাহিত্যের সর্বপ্রথম নাটক রচনা করিয়াছিলেন। ইহা তারাচরণের কম কৃতিত্বের কথা নহে।

তারাচরণের যে উক্তি উপরে উদ্ধৃত হইল, তাহাতে তিনি বলিয়াছেন যে, নান্দী, সূত্রধার, প্রস্তাবনা, বিদূষক ইত্যাদি বাদ দিলে ‘সংস্কৃত নাটক প্রায় ইওরোপীয় নাটক হইতে বিভিন্ন নহে।’ তিনি অবশ্য এখানে নাটকের আঙ্গিকের কথাই বলিয়াছেন, ইহার প্রাণ-বস্তুর কথা বলেন নাই। অতএব

পাশ্চাত্য ও প্রাচ্য উভয় নাটকেরই আঙ্গিক সম্পর্কে তারারচরণের যে যথার্থ জ্ঞান ছিল, তাহাতে কোন সন্দেহ নাই। এই অবস্থায় তিনি প্রাচ্য নাটকের প্রভাব হইতে সম্পূর্ণ মুক্ত হইয়া, বাংলা ভাষায় প্রথম নাটক রচনা-কালেই যে পাশ্চাত্য নাটককেই সর্বতোভাবে অবলম্বন করিয়াছিলেন, তাহা তাঁহার মূরদর্শিতারই পরিচায়ক।

তারারচরণের অগ্রতম কৃতিত্ব প্রকাশ পাইয়াছে, তাঁহার নাটকের বিষয়-বস্তু নির্বাচনে। মহাভারতের যে অংশ তিনি তাঁহার বিষয়-বস্তু রূপে নির্বাচিত করিয়াছিলেন, তাহা উচ্চাঙ্গ নাট্যগুণ-সমৃদ্ধ। ইহার ঘটনার প্রবাহ অত্যন্ত দ্রুত সঞ্চারিত হইয়াছে এবং ইহা সুস্পষ্টভাবে বিচ্ছিন্ন প্রত্যেকটি দৃশ্যের ভিতর দিয়া অন্তর্দৃষ্টি ও বহির্দৃষ্টির প্রচুর অবকাশ দিয়া গিয়াছে। অবশ্য তারারচরণ ইহাদের প্রত্যেকটি অবকাশকেই কৃতিত্বের সঙ্গে ব্যবহার করিয়াছেন, এমন কথা বলিতে পারা যায় না; তথাপি তিনি তাহার যে ব্যাপক সম্ভাবনার সৃষ্টি করিয়াছিলেন, তাহাও উপেক্ষা করা যায় না। তারারচরণের সম্মুখে বাংলা নাটকের আর কোন আদর্শ ছিল না; বাংলায় নাটকীয় ভাষার তখনও জন্ম হয় নাই—এই সকল বাধাবিঘ্নের সম্মুখে তারারচরণের প্রতিভা স্বাভাবিক ভাবে বিকাশ লাভ করিবার সুযোগ পায় নাই। অতএব বাংলা নাটক রচনার প্রথম প্রয়াসের মধ্যেই তাঁহার নিকট হইতে ইহার পূর্ণাঙ্গ কৃতিত্ব আশা করা যাইতে পারে না। তবে তিনি তাঁহার নাটকের বিষয়-নির্বাচনে, নির্বাচিত বিষয়ের একটি সুসংহত নাট্যরূপ দানে এবং সর্বোপরি তাঁহার সুবিশিষ্ট নাট্যকাহিনীর মধ্যে পূর্ণতর সাফল্যের সম্ভাবনা সৃষ্টিতে যে কৃতিত্বের পরিচয় দিয়াছেন, তাহাদের গৌরব হইতে তাঁহাকে কিছুতেই বঞ্চিত করিতে পারা যায় না।

এই সম্পর্কে প্রথমেই ‘ভদ্রাজু’নের কাহিনীটি বিশ্লেষণ করিয়া দেখিতে হয়। প্রথম দৃশ্যেই নারদের আগমন দ্বারা একটি স্থির পরিবেশের মধ্যে চাকল্যের সঞ্চার হইল। এইখান হইতেই নাট্যকাহিনীর অগ্রগতির সূত্রপাত। দেখিতে পাওয়া যাইবে যে, প্রকৃতই এখান হইতে আরম্ভ করিয়া শেষ দৃশ্যে অভিমানাহত বলরামের গৃহত্যাগের সঙ্কল্প ব্যক্ত করা পর্যন্ত মুহূর্তের জন্ত কাহিনীটি কোথাও বিরাম লাভ করে নাই। দৃশ্যের পর দৃশ্যের ভিতর দিয়া (তারারচরণ ইংরেজি scene অর্থে ‘সংযোগস্থল’ কথাটি ব্যবহার করিয়াছেন, তখনও এই অর্থে ‘দৃশ্য’ কথাটি ব্যবহৃত হয় নাই) কাহিনীটি শেষ পর্যন্ত অগ্রসর হইয়াছে। তথাপি

একটি কথা এখানে অস্বীকার করিবার উপায় নাই যে, ইহার পয়ার ও ত্রিপদীর দীর্ঘ অংশসমূহ ইহার আশায়রূপ নাট্যিক গতি সৃষ্টি করিতে পারে নাই। কিন্তু সেই যুগে এই বাধা অতিক্রম করিবার তারারচরণের অন্ত কোন উপায় ছিল না। ইহার দৃশ্যগুলি সংক্ষিপ্ত হইলেও সম্পূর্ণ নাট্যক্রিয়া অবলম্বন করিয়াই গঠিত হইয়াছে বলিয়া, ইহাদের সংক্ষিপ্ততা দ্বারা কোন বিষয়েই অসম্পূর্ণতা প্রকাশ পায় নাই। মনে হয়, তারারচরণ নাটকখানি অভিনয়ের উদ্দেশ্যেই লিখিয়াছিলেন; কারণ, ব্যবহারতঃ অভিনয়ের অল্পযোগ্য কোন দৃশ্যেরই তিনি ইহাতে সমাবেশ করেন নাই। সেইজন্যই মনে হয়, একান্ত প্রয়োজনীয় যুদ্ধ-দৃশ্যগুলিও ইহাতে পরিত্যক্ত হইয়াছে। কিন্তু তাহা সত্ত্বেও নাটকখানি কোথাও অভিনীত হইয়াছিল বলিয়াও জানিতে পারা যায় না।

কাহিনীর দিক দিয়া এই নাটকের শেবাংশ দুর্বল হইয়া পড়িয়াছে। কারণ, একমাত্র দূতের মুখে ঘটনার সংবাদ প্রচার ব্যতীত এই অংশে নাট্যক্রিয়া অল্পই প্রকাশ পাইয়াছে। অথচ ইহার কাহিনীর শেবাংশই ঘটনা-বহুল ছিল। পূর্বেই উল্লেখ করিয়াছি, সম্ভবতঃ অভিনয়ের উদ্দেশ্যেই নাটকখানি লিখিতে গিয়া নাট্যকার ইহার মধ্যে এই ত্রুটি অপরিহার্য করিয়া তুলিয়াছেন। সৌখীন কিংবা ব্যবসায়ী কোন প্রকার রঙ্গমঞ্চই তখনও এদেশে বাঙ্গালী কর্তৃক স্থাপিত হয় নাই—অতএব রঙ্গমঞ্চের উপর নাট্যক্রিয়াকে রূপায়িত করিবার সম্ভাবনা কতদূর, সেই বিষয়ে তারারচরণের কোনই জ্ঞান ছিল না। অতএব তাঁহাকে এই বিষয়ে অভ্যস্ত সতর্কতার সঙ্গে অগ্রসর হইতে হইয়াছে বলিয়াই, আধুনিক রঙ্গমঞ্চের আশায়রূপ কোন ব্যবস্থার প্রতিই নির্ভর করিতে দেখা যায় না।

চরিত্রসৃষ্টির দিক দিয়া ‘ভদ্রাজু’ন নাটকের সার্থকতার কথা এইবার আলোচনা করিতে হয়। একথা অবশ্যই স্বীকার করিতে হয় যে, এই নাটকে চরিত্রসৃষ্টির অশুট প্রয়াস মাত্র দেখিতে পাওয়া গেলেও, ইহার সর্বাঙ্গীণ সার্থকতা দেখিতে পাওয়া যাইবে না। মহাত্ম্যরত হইতে কাহিনীটি গ্রহণ করিয়া তারারচরণ ইহার একটি বাহির হইতে নাট্যরূপ দিয়াছেন, কিন্তু অন্তরের দিক দিয়া ইহাকে পুরাপুরি নাটক গড়িয়া তুলিতে পারেন নাই—সেইজন্য ইহাতে চরিত্রসৃষ্টিও সেই পরিমাণেই অপরিশূট বলিয়া বোধ হইবে।

নাটকের যে নামকরণ করা হইয়াছে, তাহাতে বোধ হইবে যে অজু’নই ইহার নামক। কিন্তু একথা স্বীকার করিতেই হয় যে, অজু’ন ইহাতে নাম-

কোচিত প্রাধান্ত কিংবা গৌরব কিছুই লাভ করিতে পারেন নাই। সত্যরক্ষার জন্য অজু'ন তীর্থভ্রমণে বাহির হইলেন সত্য, কিন্তু নাটকে তাঁহার তীর্থনিষ্ঠার কথা কোথাও নাই, বরং তাহার পরিবর্তে প্রভাস তীর্থে গিয়া সত্যভামার সমভিব্যাহারে স্তম্ভদ্রাকে দেখিবামাত্র তাঁহার কোন পরিচয় পর্বস্ত জিজ্ঞাসা না করিয়া, তিনি তাঁহার হস্তধারণ করিয়া বলিতেছেন, 'মন্মথ-বাণানল আমার বক্ষঃস্থল দগ্ধ করিতেছে, এসো—স্পর্শ করিয়া শীতল হই (৩৮)।' অজু'ন-চরিত্রের সকল প্রকার গৌরব ইহাতে বিনষ্ট হইয়াছে বলিয়া বোধ হইবে। অবশ্য সেই মুহূর্তে স্তম্ভদ্রাকে ক্রুদ্ধের ভগিনী বলিয়া চিনিতে পারিয়া, তারপর হইতে তিনি তাঁহার সঙ্গে যে আচরণ করিয়াছেন, তাহা যথার্থ শিষ্টজনোচিত ; তথাপি ইহা দ্বারা তাঁহার পূর্ববর্তী ব্যবহারের নীচতা কিছুতেই দূর হইতে পারে না। এই নাটকের অবশিষ্ট অংশে অজু'নের আর কোন প্রকার কৃতিত্বের কথা প্রকাশ করা হয় নাই ; কিন্তু একথা সত্য যে, ইহার প্রচুর অবকাশ ছিল, নাট্যকার তাহার ব্যবহার করেন নাই। যদুসৈন্ত অজু'নের হস্তে যে পরাজিত হইল, তাহা কেবলমাত্র দূতের মুখেই প্রকাশ পাইয়াছে, নাট্যিক ক্রিয়ার মধ্য দিয়া কোথাও প্রকাশ পায় নাই। সেইজন্য অজু'ন চরিত্রের গৌরবের এই দিকটা প্রত্যক্ষ হইয়া উঠিতে পারে নাই। অজু'নকে স্তম্ভদ্রার কুশলী অপহারক মাত্র রূপেই দেখা গিয়াছে, প্রতিরোধকদিগের মধ্য হইতে নিজের শক্তিদ্বারা তাঁহাকে প্রকৃত লাভ করিতে দেখিলে তাঁহার চরিত্রের গৌরব অধিকতর বৃদ্ধি পাইত।

স্তম্ভদ্রার চরিত্রও নাট্যিকার মত প্রাধান্ত লাভ করিতে পারে নাই। ইহার কারণ, নাট্যকার স্তম্ভদ্রার চরিত্রে দ্বন্দ্ব সৃষ্টি করিবার সুযোগটুকুর সদ্যবহার করেন নাই। স্তম্ভদ্রা অজু'নকে দেখিবামাত্র তাঁহার প্রেমপাশে আবদ্ধ হইয়া গেলেন, এবং সেই মুহূর্তেই অকপটে তাহা সত্যভামার নিকট প্রকাশ করিয়া বলিলেন—

বল সত্যভামে আর কি কব তোমার।

অজু'নে হেরিয়া আজ বুঝি প্রাণ যায় ॥

তোমায়ে কহিতে আমি লজ্জা নাহি করি।

কি হইল সখি আজি বেথ প্রাণে মরি ॥ (৩৯)

একথা সত্য যে, অজু'নের কথা সত্যভামার মুখে স্তম্ভদ্রা এই নাটকে পূর্বেও শুনিয়াছেন, কিন্তু তাহা দ্বারা তাঁহার মধ্যে তখনও প্রণয়ের সঞ্চার হয়



নাই। বরং পাণ্ডবগণ পাঁচজনে দ্রৌপদীকে বিবাহ করিয়াছে বলিয়া তিনি বিনয় প্রকাশ করিয়াছেন এবং ইহার যৌক্তিকতা লইয়া সত্যভামার সঙ্গে তর্কও করিয়াছেন। কিন্তু যেই মাত্র সেই পাণ্ডবেরই একজনকে তিনি চোখে দেখিলেন, সেই মুহূর্তেই তিনি তাঁহার প্রণয়-পাশে আবদ্ধ হইয়া পড়িলেন। বলরাম কর্তৃক উত্থাপিত বাধাটিকে এখানে ছুরতিক্রম্য করিয়া তুলিতে পারিলে, কাহিনীর নাট্যিক গৌরব একদিক দিয়া যেমন বৃদ্ধি পাইত, তেমনই স্বভদ্রা চরিত্রের ক্রমবিকাশের পক্ষেও সহায়ক হইত। প্রণয়-লগ্নারের আকস্মিকতা স্বভদ্রা চরিত্রের একটি প্রধান দ্রুতি। এখানে নাট্যকার স্বভদ্রার মনে একটি জটিল নাট্যিক দৃষ্টি সৃষ্টি করিবার অবকাশ পাইয়াছিল, অমুরাগ ও বিরাগের মধ্য দিয়া অজু'নের প্রতি তাঁহার মনোভাবকে অগ্রসর করিয়া লইয়া যাইতে পারিতেন, তারপর অমুরাগকেই জয়ী করিয়া তাঁহার চরিত্রের মধ্যে একটি উচ্চাঙ্গ মানবিক গৌরব দান করিতে পারিতেন; কিন্তু তারারচরণ এই পথ পরিত্যাগ করিয়া গিয়া স্বভদ্রার চরিত্রকে অপরিষ্কৃত রাখিয়াছেন; শুধু তাহাই নহে, এইজন্তই ইহার মধ্যে কতকটা অসঙ্গতিও আসিয়া পড়িয়াছে। অজু'নকে দেখিবার পর হইতে স্বভদ্রার মনে একমাত্র তাঁহার প্রতি নির্লজ্জ আসক্তি ব্যতীত আর কিছুই প্রকাশ পায় নাই। ইহার মধ্যে কুমারী-হৃদযোচিত লজ্জাকাতরতার স্পর্শ মাত্রও নাই। স্বভদ্রার চরিত্র দেখিয়া অন্ততঃ একথা মনে হওয়া অস্বাভাবিক নহে যে, তারারচরণের মধ্যে পূর্ণাঙ্গ নাট্যিক চরিত্র-সৃষ্টির কোন প্রতিভা ছিল না। কারণ, অজু'নের মত বীরকে দেখিয়া স্বভদ্রার কুমারী-হৃদয়ের মধ্যে কমনীয় প্রেমের ক্রমবিকাশের যে একটি দুর্লভ সুযোগ এখানে ছিল, নাট্যকার তাহার সন্মত ব্যবহার করিতে পারেন নাই।

ইহার পরই সত্যভামার কথা আলোচনা করিতে হয়। সত্যভামার চরিত্রও নিতান্তই অপরিষ্কৃত রহিয়াছে; এই নাটকের মধ্যে একমাত্র স্বভদ্রা ও অজু'নের মিলন সংঘটিত করাইয়া দেওয়া ব্যতীত তাঁহার অন্য কোন কাজ নাই। উভয়ের মিলন সত্যভামার আকাঙ্ক্ষিত সন্দেহ নাই, তথাপি পূর্ব হইতে এই মিলনের জন্ত কোন প্রকার আয়োজন করা কিংবা ইহার মধ্য হইতে কোন বাধা দূর করিয়া দিবার জন্ত যত্ন ও আগ্রহ করার মধ্য দিয়া যদি তাহার পরিচয়টি প্রকাশ পাইত, তাহা হইলে তাঁহার চরিত্র স্ফুটতর হইত। সত্যভামার এই মিলন-দৌত্য

মধ্যে কোন স্থনিপুণ চাতুৰ্য কিংবা ছুঃসাহসিক কৌশলের পরিচয় পাওয়া যায় না। স্বভদ্রা ও সত্যভামা রৈবত পর্বতে অজুর্নকে সম্বৰ্ধনা করিবার জন্য গিয়াছেন, সেখানে অল্প কাহারও সহায়তা ব্যতীতই স্বভদ্রা অজুর্নকে দেখিয়া মুগ্ধ হইয়াছেন, তারপর সত্যভামা ক্লেশের অমুমতি লইয়া স্বভদ্রাকে অজুর্নের শাসনগৃহে লইয়া উপস্থিত করিয়াছেন। এই সকল কার্য যত্নচালিতবৎ ঘটিয়াছে—মানবিক কোন অমুভূতি দ্বারা চালিত হইয়া ঘটে নাই। এই নাটকের মধ্যে সত্যভামা যত্নচালিতের মতই কার্য করিয়াছেন; নাট্যকার তাঁহার মধ্যে লজ্জা, দ্বিধা, সংশয়, সন্দেহ—নারীজনোচিত এই সকল কোন গুণই আরোপ করিতে পারেন নাই। স্বভদ্রার প্রতি দাক্ষিণ্যবশতঃ যে সত্যভামা দৌত্যকার্যে নিয়োজিত হইয়াছিলেন তাহাও বোধ হইবে না। যেখানে স্বভদ্রার প্রেমই অস্বাভাবিক বলিয়া মনে হয়, সেখানে সেই প্রেমের দ্বারা কাহারও সহামুভূতি সঞ্চার করাও সম্ভব হয় না। সেই জন্যই বলিয়াছি, সত্যভামা এই নাটকের মধ্যে যত্নচালিতবৎই আচরণ করিয়াছেন, কোন প্রকার মানবিক অমুভূতি বা কর্তব্যবোধ দ্বারা চালিত হইয়াছেন বলিয়া বোধ হইবে না। ক্লেশের সঙ্গে সত্যভামার সম্পর্কের দিকটাও এই নাটকে অপরিষ্কৃত রহিয়াছে, অর্থাৎ এই দৌত্যকার্যে সত্যভামার যে একটি বিশেষ স্থান ছিল, তাহা নাট্যকার উপলব্ধি করিতে পারিয়াছিলেন বলিয়া বোধ হয় না।

ইহার পরই বলরামের চরিত্রের কথা আলোচনা করিতে হয়। বলরামের চরিত্রের মধ্যেও নাট্যিক ক্রিয়ার প্রচুর অবকাশ ছিল, কিন্তু নাট্যকার তাহাদের কোনটির সদ্যবহার করেন নাই। চরিত্রটি এখানে কেবলমাত্র বাকসর্বস্ব হইয়া রহিয়াছে। দূতের মুখে যদুসৈন্তের পরাজয়ের কথা শুনিয়া তিনি গৃহে থাকিয়াই আশ্বালন করিয়াছেন—ইহার প্রতিবিধান করিবার কিংবা প্রতিশোধ লইবার কোন চেষ্টা করেন নাই। কিন্তু তাঁহার শেষ দৃশ্যের চিত্রটি বড়ই করুণ। পিতা বহুদেব তাঁহার উপর এই বলিয়া স্বভদ্রার বিবাহের সকল ভার অর্পণ করিয়াছিলেন, ‘তুমি বাপু জ্যেষ্ঠপুত্র কি কব তোমারে।’ কিন্তু কনিষ্ঠ ক্লেশের চক্রান্তে যখন জ্যেষ্ঠের এই অধিকার আর রক্ষা পাইল না, তখন তিনি অভিমানাহত হইয়া আসিয়া পিতার নিকট এই বলিয়া অভিযোগ করিলেন—‘হে পিতঃ, আপনকার জ্ঞাতসারে আমার এই হইল?’ বহুদেব তাঁহাকে নানা কথায় বুঝাইবার

চেষ্টা করিলেন; কিন্তু বলরাম বড় অভিমানী, তিনি কিছুতেই কিছু বৃদ্ধিতে চাহিলেন না; তিনি বলিলেন, ‘আজ অবধি আমি তোমার-দিগের পুত্র নহি এমনত জ্ঞান করিবেন।’ কনিষ্ঠ কৃষ্ণের হস্তে তাঁহার এই অপমানের দুঃখ তিনি কিছুতেই ভুলিতে পারিলেন না; তিনি বলিলেন,

কৃষ্ণেরে কনিষ্ঠ জ্ঞানি

সত্তত ছিলাম মানী

সে মান হইল ছারখার। ( ৫১০ )

এই উক্তির মধ্যে কনিষ্ঠ কর্তৃক অপমানাহত জ্যেষ্ঠের মনোভাব স্পষ্টরূপে পরিষ্কৃত হইয়াছে। ভাষার ক্রটি সত্ত্বেও বলরামের মানসিক পরিচয়টি নাটকের শেষ অংশে যে প্রকার প্রকাশ পাইয়াছে, তাহা বিস্ময়কর। অতএব একমাত্র এই বলরামের চরিত্রের এই অংশটি হইতেই তারারচরণের নাট্যিক চরিত্র সৃষ্টির যে ক্ষমতা ছিল, তাহা অনুমান করা যাইতে পারে। তবে অমুকুল অবসরের সম্ভাবহার করিতে না পারার জন্য অত্যাশ্রিত ক্রমে তাঁহার এই প্রয়াস সার্থক হয় নাই।

এই নাটকে আর কোন চরিত্রের বিষয়ে উল্লেখ করিবার মত কিছু নাই। কৃষ্ণের চরিত্র নিতান্ত সংক্ষিপ্ত। কেবলমাত্র ভীমের চরিত্রটি সংক্ষিপ্ত হইলেও তাঁহার পরিচয়ের মর্যাদা রক্ষায় সার্থক বলিয়া বোধ হইবে। দুর্ধোধন, দুঃশাসন, ভীষ্ম, বৃহদেব, দেবকী, রোহিণী ইহাদের কাহারও চরিত্র রসোত্তীর্ণ হইতে পারে নাই।

‘ভদ্রাজুর্ন’ নাটকের ভাষা সম্পর্কে আলোচনা করিবার পূর্বে একথা প্রথমেই মনে রাখিতে হইবে যে, তখনও বাংলায় নাটকের ভাষার সৃষ্টি হয় নাই, তখনও ইহাতে পঙ্কের প্রভাব অত্যন্ত ব্যাপক এবং এই পঙ্কও বৈচিত্র্যহীন পয়ার ও ত্রিপদী ব্যতীত অল্প কোন ছন্দে রচিত হইত না। ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্ত তখন বাংলা সাহিত্যের প্রধান পথ-প্রদর্শক এবং কবি হিসাবেই তাঁহারও খ্যাতি প্রতিষ্ঠিত ছিল। এই পরিবেশের মধ্যে তারারচরণকে তাঁহার নাটকের ভাষা সৃষ্টি করিতে হইয়াছে। অতএব ইহার মধ্যে যাহা আশা করা যায়, তাহার কিছুই ব্যতিক্রম দেখিতে পাওয়া যায় না। সেইজন্য পয়ার ও ত্রিপদী ছন্দে রচিত দীর্ঘ অংশসমূহ তাঁহার নাটকের সংলাপ রূপে ব্যবহৃত হইয়াছে। ইহাতে কাহিনীর সচ্ছন্দ গতি যে ব্যাহত হইয়াছে, তাহাতে সন্দেহ নাই; কিন্তু ইহা সত্ত্বেও তারারচরণের আর কোন উপায় ছিল না। তারারচরণ ইন্দ্রেরজি নাটকের আঙ্গিক দ্বারা প্রভাবিত হইয়া বাংলা নাটক রচনায় প্রযুক্ত

হইয়াছিলেন সত্য, কিন্তু সমসাময়িক বাংলা ভাষাকে যথার্থ নাটকীয় রূপ দিয়া তাহা তাঁহার নাটকে ব্যবহার করিবার প্রতিভা অর্জন করিতে পারেন নাই, সেইজন্য প্রচলিত বাংলা রচনা-পদ্ধতিকেই তিনি তাঁহার নাটকে গ্রহণ করিয়াছেন। অবশ্য ভাষাচরণ সর্বত্রই যে পদ্ধতি ব্যবহার করিয়াছেন, তাহা নহে; তিনি মধ্যে মধ্যে গল্প সংলাপও ব্যবহার করিয়াছেন, কিন্তু এই গল্পও তাঁহার সর্বত্র একই আদর্শ সাধুভাষায় রচিত হইয়াছে, কথ্যভাষায় রচিত হয় নাই। বলা বাহুল্য, সাধু গদ্যও নাটকীয় সংলাপের ভাষা হইবার পক্ষে অসুপযোগী, নিম্নোক্ত দৃষ্টান্ত ইহাতে তাহা প্রমাণিত হইবে—

নারদ। তবামুজদিগের বেরূপ ভক্তি এবং তাহাদিগের প্রতি তোমারও বেরূপ স্নেহ, এমন কুআপি দৃষ্ট হয় না, কিন্তু এরূপ স্থলে বিরোধাকুর উৎপন্ন হইলে অত্যন্তক্ষেপ জনক হইবে, যেহেতু সেই অকুরে সকলকেই বিনাশ করিবে।

বুদ্বিষ্ণু। মহর্ষে, এপ্রকার ঘটনা উপস্থিত হইবার সম্ভাবনাই নাই।

নার। বড় আশ্চর্যও নহে।

বুধি। আপনি একি আজ্ঞা করিলেন, ইহা কিরূপে সম্ভবে, এ পক্ষমধ্যে বিরোধাকুর উৎপত্তির বীজ কোথায়?

নার। ইহার বীজ আপনাদিগের গৃহমধ্যেই আছে।

অতএব দেখা যাইতেছে, এই গদ্যও অত্যন্ত আড়ষ্ট। মৃত্যুঞ্জয় বিদ্যালঙ্কার প্রমুখ পদ্যলেখকদিগের রচনার সহজ ভঙ্গির সম্ভান ভাষাচরণ কদাচ পান নাই, তাহা হইলে গদ্যসংলাপের মধ্যে তিনি প্রাণের স্পর্শ দান করিতে পারিতেন।

এই নাটকের মধ্যে কয়েকটি ইতর শ্রেণীর চরিত্র আছে, যেমন মদ্যপায়ী ও বাতুল। কিন্তু তাহাদের ভাষাও সাধু ভাষা। দেখা যাইতেছে যে, সংস্কৃত নাটক দ্বারা ভাষাচরণ কোন দিক দিয়াই প্রভাবান্বিত হন নাই, তাহা হইলে তাহার রীতি অনুসারে চরিত্রের পরিচয় অসুব্যবহারী তাহাদের সংলাপের ভাষায়ও তারতম্য দেখা যাইত।

পূর্বেই বলিয়াছি, ভাষাচরণের গদ্যসংলাপের ভাষা আড়ষ্ট ও প্রাণহীন বলিয়া বোধ হয়। তিনি এই প্রকার সঙ্কীর ব্যবহার করিয়াছেন, যেমন, ‘মাত্রাজ্ঞা’, ‘মাত্রাজ্ঞাবহ’, ‘মাত্রাজ্ঞাহুগামী’, ‘তবাহুজেরা’, ‘মমাহুজ’ ইত্যাদি। অষ্টাদশ শতাব্দীর কবি রামেশ্বর ভট্টাচার্যের ‘শিবায়ন’ নামক কাব্যে এই শ্রেণীর সঙ্কীর ব্যবহার দেখিতে পাওয়া যায়, বাংলা গদ্যে ভাষাচরণের মত

ইহার এত ব্যাপক প্রয়োগ সেই যুগে আর কেহ করেন নাই। অতএব ইহার নামেবরের প্রভাব-জাত বলিয়া অহুমান করা ভুল হইবে না।

তারাচরণের পদ্যসংলাপের মধ্যেও ভারতচন্দ্রের প্রভাব অত্যন্ত সম্প্রসারিত। এই সম্পর্কে নিম্নোক্ত অংশ উল্লেখ করা যাইতে পারে—

রোহিণী। বিরক্ত হ'বার কথা এ নহে।  
 হৃদয়কে দেখি অন্তর দহে।  
 হইলে বিবাহ হইত ছেলে।  
 প্রবোধিয়া কত রাখিব টেলে।  
 পাত্র অশেষণ কর স্বরিতে।  
 এখনি উচিত বিবাহ দিতে।  
 হৃদয় বড়ই হৃবোধ মেয়ে।  
 কোন দিক পানে না দেখে চেয়ে।  
 আর নহে তারে অনুচা রাখা।  
 হয়েছে উদয় রত্নির সখা।  
 আপনে আপনি বুঝ মননে।  
 এত সহ করা যায় কেমনে ॥ (২।১)

ইহার সঙ্গে ভারতচন্দ্রের নিম্নোক্ত পদগুলি তুলনা করা যাইতে পারে—

শুন লো মালিনী কি তোর রীতি।  
 কিঞ্চিৎ হৃদয়ে না হয় ভীতি ॥  
 এত বেলা হৈল পূজা।না করি।  
 ক্ষুধায় তৃষ্ণায় কলিয়া মরি ॥  
 বুক বাড়িয়াছে কার সোহাগে।  
 কালি শিখাইব মায়ের আগে ॥ ইত্যাদি।

সমসাময়িক ভাষা সম্পর্কে তারাচরণ তাঁহার নাটকের ভূমিকায় যাহা উল্লেখ করিয়াছেন, তাহা হইতে তিনি যে ইহার দোষত্রুটি বিষয়ে নিজেও সম্পূর্ণ সচেতন ছিলেন, তাহা অস্বত্ব করা যাইবে। তিনি লিখিয়াছেন, ‘বাংলা ভাষা এখনও নবীন ও অলঙ্কার পরিহীন, এবং তাহার দরিদ্রাবস্থারও শেষ হয় নাই। সংস্কৃত হইতে উপযুক্ত অলঙ্কারাদি আহরণ না করিলে তাহাকে সর্বজনস্বন্দরী করা যায় না। যাহা পাঠ করিলে পাঠকবৃন্দের চিত্ত আকৃষ্ট হইয়া ক্রমশঃ অধিকতর পাঠেচ্ছার আবির্ভাব হয়, ইহাকেই সুভাষা কহা যায়। কেবল কোমল কিম্বা অতি কঠিন শব্দ প্রয়োগ করিলেই যে ভাষার চিত্তাকর্ষক শক্তি জন্মে এমন নহে; কিন্তু তাহার জীবনরূপ অর্ধসৌন্দর্য না থাকিলে

সকলই নিফল। অতএব তাহার প্রাণ প্রদান পূর্বক অলঙ্কারাদি দ্বারা তদীয় গৌন্দ্বৰ্কে অধিকতর জাজ্জল্যমান করাই কৰ্ত্তব্য; তাহা হইলে নাটকাদি গ্রন্থ সকল সমীচীনরূপে রচিত হইতে পারে।’ তথাপি একথা সত্য যে, তারাচরণ তাঁহার রচনায় ‘প্রাণ প্রদান’ করিতে পারেন নাই।

তারাচরণের একটি প্রধান গুণ এই যে, ভারতচন্দ্রের রচনা দ্বারা প্রভাবিত হওয়া সত্ত্বেও তাঁহার নীতিবোধ উন্নত ছিল। যে কচি দ্বারা সমসাময়িক বাংলা পঞ্চসাহিত্য দূষিত হইয়া পড়িয়াছিল, তাহার কোন প্রভাব তাঁহার রচনায় অল্পভব করা যায় না, এমন কি নিম্ন জাতীয় চরিত্রের মধ্যেও তিনি এই সংঘম কদাচ লঙ্ঘন করেন নাই। ইহাও তারাচরণের উপর ইংরেজি সাহিত্যের প্রভাবের ফল। পূর্বেই বলিয়াছি, তারাচরণ সংস্কৃত সাহিত্য দ্বারা কোনরূপেই প্রভাবিত হন নাই, তাহা হইলে তাঁহার কচিবোধ স্বতন্ত্র হইত। শুধু সংস্কৃত সাহিত্যই নহে, তাঁহার সমসাময়িক কালে প্রচলিত ‘নূতন’ কিংবা পুরাতন যাত্রা দ্বারাও যে তিনি আদৌ প্রভাবিত হন নাই, তাহাও তাঁহার রচনা হইতে বুঝিতে পারা যায়। যাত্রার প্রধান অঙ্গ গান, অতএব যাত্রা দ্বারা প্রভাবিত হইয়া সমসাময়িককালে দ্বাহারা নাটক রচনা করিয়াছেন, তাঁহার। তাঁহাদের রচনায় ব্যাপকভাবে গানের যোজনা করিয়াছেন, কিন্তু ‘ভজ্রাজু’ন নাটকে গান নাই বলিলেই চলে। কেবলমাত্র প্রথম সংযোগস্থলে নারদের ‘বীণাধ্বজে হরিগুণ গান’ ও তৃতীয় অঙ্কের পঞ্চম সংযোগস্থলে মদ্যপায়ীর একটি সংক্ষিপ্ত গান ইহাতে শুনিতে পাওয়া যায়। এই গান দুইটি মূল নাট্যকাহিনীর অন্তর্ভুক্তও নহে। অতএব যাত্রারও কোন কার্যকরী প্রভাব তারাচরণের নাটকে যে অল্পভব করা যায়, তাহা নহে।

তারাচরণের নাটকের একটি বৈশিষ্ট্য এই যে, যদিও তিনি ইহাতে মহাভারতীয় অভিজাত চরিত্রসমূহেরই বৃত্তান্ত বর্ণনা করিয়াছেন, তথাপি তিনি তাহাদিগের উপর অনেক স্থলেই সাধারণ বাঙ্গালীরা আরোপ করিয়া লইয়াছেন। দুর্ধোষনের সঙ্গে হুভদ্রার বিবাহের প্রস্তাব হইলে দেবকী বলিতেছেন—

কানা বেয়াই হইলে লোকে কি বলিবে? তাতে কুটুমিতার মুখ হইবে না। হুভদ্রাষ্ট্র অঙ্গ বলিয়া গাঙ্গারী বস্ত্রদ্বারা আপন চক্ষুঃ আচ্ছাদিত করিয়া রাখিয়াছেন। সে আজি পর্যন্ত চক্ষু বেলে চায় না। বেয়াই বেয়ানের মধ্যে কেহই ধন্য মুখ দেখিতে পাবে না, এ কি খাট ঘুংঘের কথা? (২।৩)

ইহার মধ্যে সাধারণ বাঙ্গালীর বৈবাহিক-বৈবাহিকা সম্বন্ধের মধ্যে যে একটি রহস্ত-মধুর সম্পর্ক আছে, তাহাই ব্যক্ত হইয়াছে। এই প্রকার প্রতিবেশিনী ও সহচরীর চরিত্র দুইটির কথোপকথনের ভিতর দিয়াও বাঙ্গালী নারীহৃদয় হৃদয়বৃত্তির বিকাশ দেখিতে পাওয়া যায়। বিবাহের জ্বী-আচারের বর্ণনায় এই ভাব অধিকতর পরিস্ফুট হইয়াছে। এমন কি, এই বাঙ্গালীস্বের স্পর্শ হইতে হৃদোদন প্রমুখ বীরচরিত্রও সম্পূর্ণ মুক্ত হইতে পারে নাই। সেইজন্যই অপমানিত হৃদোদন এই বলিয়া অশ্রুমোচন করিয়াছেন—

নয়নের নীর আমি কিরূপে নিবারি।

দুঃখের বচন আর কহিতে না পারি ॥

জ্ঞানে কভু হয় নাই হেন অপমান।

ইচ্ছা হয় এইক্ষণে তাজি ছার প্রাণ ॥ (৫৮)

পরবর্তী বাংলা নাটক রচনায় ‘ভদ্রাজুর্ন’ নাটকের কোন প্রভাব বিস্তৃত হইয়াছিল বলিয়া অস্বীকৃত হয় না। তথাপি স্মরণীয় কাহিনীমুক্ত বাংলা নাটক রচনায় তারারচরণ সর্বপ্রথম যে কৃতিত্ব দেখাইয়াছেন, তাহা বাংলা নাট্য-সাহিত্যের ইতিহাসে বিশেষভাবে স্মরণীয় হইয়া রহিয়াছে।

### যোগেন্দ্রচন্দ্র গুপ্ত

বাংলা নাট্যসাহিত্যের ইতিহাসে ১৮৫২ খ্রীষ্টাব্দ একটি বিশেষ স্মরণীয় বৎসর। এই বৎসর কেবলমাত্র যে একখানি পূর্ণাঙ্গ বাংলা নাটক সর্বপ্রথম প্রকাশিত হয় তাহাই নহে, এই বৎসর এই দেশীয় নাট্যসাহিত্য সম্পর্কিত সকল প্রকার সংস্কারের বিরোধিতা করিয়া বাংলা ভাষায় সর্বপ্রথম বিরোগাস্তক নাট্য রচনার সক্রিয় প্রয়াস দেখা দেয়। এই বৎসর প্রকাশিত যোগেন্দ্রচন্দ্র গুপ্ত রচিত ‘কীর্তি-বিলাস’ নাটকখানিই তাহার প্রমাণ। প্রকৃতপক্ষে এই নাটকখানি ‘ভদ্রাজুর্ন’র কয়েক মাস পূর্বেই প্রকাশিত হইয়াছিল, কিন্তু নাটক হিসাবে ‘ভদ্রাজুর্ন’ অপেক্ষা ইহার ক্রটি অনেক বেশী। ইহার কাহিনীও মৌলিক নহে। লেখক ইংরেজি সাহিত্যে প্রচলিত বিরোগাস্তক নাট্যসমূহের সার্থকতা দেখিতে পাইয়া বাংলা ভাষায়ও তাহা প্রবর্তন করিবার জন্য উৎসাহিত হন এবং তাহারই ফলে তাহার ‘কীর্তিবিলাস নাটক’ রচিত হয়। কিন্তু তিনি এই দেশের রস-সংস্কার সম্পর্কে সম্পূর্ণ সচেতন ছিলেন, সেইজন্য

বাহাতে তাঁহার বাংলা ভাষায় এই বিষয়ক সর্বপ্রথম প্রয়াসকে নিতান্ত কোন দুঃসাহসিক পরীক্ষামূলক কার্য ( experiment ) বলিয়া কেহ মনে না করেন, সেই উদ্দেশ্যে এতদ্দেশীয় ভাষায়ও বিয়োগান্তক নাটকের প্রয়োজনীয়তা নির্দেশ করিয়া তিনি এক সুদীর্ঘ ভূমিকার অবতারণা করিয়াছেন। এই ভূমিকাটিতে বাংলায় বিয়োগান্তক নাটক রচনা করিবার জন্ম যেমন একদিক দিয়া তাঁহার ব্যক্তিগত প্রবল আগ্রহ প্রকাশ পাইয়াছে, আবার অন্য দিকে তেমনই সমসাময়িক সমাজের রস-বোধেরও পরিচয় প্রকাশ পাইয়াছে। অতএব তাহা আত্মোপাস্ত উদ্ধৃত করা বাইতেছে—

অধর্মের প্রতিকূল্যে প্রতিপত্তি প্রাপ্ত হইবার নিমিত্ত ধর্মের বিবিধ প্রকার প্রবন্ধ অবলোকন করিলে, আমারদিগের শরীর পুলকিত হয়। ফলতঃ এবিষয় যদি দর্শনও দ্রলভ, তত্রাপি ইহার বিবরণও শ্রবণ করিলে অন্তঃকরণ প্রফুল্ল হয়। সরস বসন্ত সমাগমে মনোহর বিহঙ্গিনীর নানাস্থরে গীত শ্রবণে শ্রবণস্থয় বিমোহিত হয় বটে, কিন্তু অধর্ম বিরুদ্ধে ধর্মযুদ্ধের বিবরণ শুনিলে মনোমধ্যে অনির্বচনীয় সুখোদয় হয়। এই যুদ্ধের অভিনয়ও দর্শন করিলে অন্তরে হর্ষ জন্মে। তদ্বারা অহংকারের ধ্বংস এবং মনোদুঃখের শান্তি হয়। যদি দ্রুদদৃষ্টিতে সাধুব্যক্তিগণের অপকার এবং কুমারগামি-সমূহের জয় হয়, তবে আমারদিগের অন্তঃকরণে অশেষ শোক জন্মে।

অনেকের এইরূপে ভ্রান্তি জন্মাইতে পারে যে, যে অভিনয় অবলোকন করিলে অন্তরে অশেষ শোক উপস্থিত হয়, সে অভিনয় দর্শন করিতে কিরূপে মানবগণ স্বভাবতঃ অভিনায়ী হইবে। অতাল্প বিবেচনা করিলে স্পষ্ট প্রতীত হইবে যে, শোকজনক ঘটনা আন্দোলন করিলে মনোমধ্যে এক বিশেষ সুখোদয় হয়, একারণ সেক্সপীয়র নামা ইংগুণীয় মহাকবি লিখিয়াছেন—

আমার অন্তঃকরণ শোকানলে দগ্ধ হইতেছে, তত্রাপি আমার মন অবিরত ঐ শোক-প্রয়াসী।

এক পরম স্থল্লরী যুদ্রভাষিণী কামিনী নিজ সহচরীর সমীপে পতির বিয়োগান্তর মনের সমস্ত অসুখ প্রকাশ করিতেছেন...

আমার ফলয়ে প্রাণনাথের সরসিজ নয়ন অহরহ বিরাজিত। অহরহ আমার নয়ন হইতে অশ্রুপতন হইতেছে—হে সহচরী! কি হেতু বিলাপ করিতেছি তাহা কিছুই কহিতে পারি না। ইচ্ছা হয় যে নিবিড় কাননে গমন করিয়া শোকানল জ্বালাইয়া তাহাতে দগ্ধ হই, ভালবাসিয়া যে কুর্কম করিয়াছি তাহার প্রায়শ্চিত্ত করি।

আরিস্টটল নামা গ্রীষ্ম দেশীয় সুপণ্ডিত লিখিয়াছেন, যে যদি কখন উক্ত দেশস্থ নাট্যশালে অভিনয়কালীন দুই বা অধিক সম্প্রদায়ের মধ্যে বিবাদ উপস্থিত হইত, যে কাহার অভিনয় উৎকৃষ্ট তখন করণাভিনয়কারকে রাই জয়-পতাকা পাইত। আশঙ্কা এবং অসুস্থকম্পা সাধারণ জনগণের মনোমধ্যে অশেষ মায়া উপস্থিত করিয়া অন্তান্ত অভিনয়ের ক্ষণিক হর্ষ এবং উল্লাস নির্বাণ করিত। পতি লইয়া পতিব্রতা কামিনী পতিসহ আমোদ প্রমোদে কালাপান করিতে লাগিল, শুনিতে হর্ষ



জন্মে, কিন্তু পতিবিরোগে পতিব্রতা কামিনী পতিসহ প্রাণত্যাগ করিল, এখানে করুণা উপস্থিত হয়। হর্ব্ব জগিক, কিন্তু করুণা বহুকালস্থায়িনী।

ভারতবর্ষীয় পূর্বতন পণ্ডিতেরা অমুমান করিতেন যে, ধার্মিক ব্যক্তির দুঃখাভিনয় করিবার সময়ে তাঁহাকে দুঃখার্ণবে রাখিয়া গ্রন্থ শেষ করিতে নাহি। ইহা কেবল তাঁহাদিগের জ্ঞানি মাত্র। জীবন ধারণ করিলেই ইষ্ট অনিষ্ট উভয়েরই ভোগী হইতে হইবে, ধার্মিক হইলেই যে আপদ-গ্রস্ত হইতে হইবে না, এমত নহে।

অপিচ ধর্ম্মীল ব্যক্তি রোদপ্রাপ্ত হইলে অন্তঃকরণে অধিক শোক হয়, সুতরাং যে করুণাভিনয়ে অধর্ম্ম বিরুদ্ধে পুণ্যবান্ ব্যক্তির প্রাণত্যাগ, সেই করুণাভিনয় দেখিলে অধিক তাপ জন্মে।

ভারতবর্ষ পণ্ডিতেরা দুঃখাভিনয় করণের এতাদৃশ বিপক্ষ ছিলেন যে, অজ্ঞাবধি তাঁহারদিগের মতামুসারে মহাভারত কিংবা অশ্ব অশ্ব কাব্য পাঠ করিবার সময়ে কোন দেবতা বা বীরের মরণ পাঠ করিয়া সে দিবস ঐ দেবতা বা বীরের উদ্ধার ব্যতীত পাঠ বন্ধ করিতে নাহি।

অস্বদেশীয় লোকেরা করুণাভিনয় করিয়া অবশেষে সেই ব্যক্তির দুঃখাভিনয় না করিলে অধর্ম্মভোগী হইতে হইবে তাহা স্থির জানিতেন। অজ্ঞাবধি যাত্রার সময়ে অধিকারী কোন বীরের মরণান্তর সে বীরের উদ্ধার না করিয়া যাত্রা বন্ধ করে না।

দেশ বিদেশে মানবগণের মনের ভাব ভিন্ন ভিন্ন হয়। শীতল দেশনিবাসিগণ স্বভাবতঃ প্রগাঢ় চিন্তায় মত্ত হইতে অভিলাষ করে, কিন্তু উষ্ণদেশীয় লোকেরা হাস্তরসে প্রবৃত্ত। বঙ্গদেশ অতিশয় উষ্ণ সুতরাং বঙ্গদেশীয় লোকেরা হাস্তরসাভিনয় অবলোকন করিতে সর্বদাই অভিলাষী।

এই ভূমিকা পাঠ করিয়া জানিতে পারা যায় যে, লেখকের পাশ্চাত্ত্য নাটকের সঙ্গে পরিচয় স্থাপিত হইয়াছিল এবং তাহারই প্রত্যক্ষ প্রভাব বশতঃ তিনি বাংলা ভাষাতেই পাশ্চাত্ত্য নাটকের আদর্শ অনুসরণ করিবার প্রয়াসী হইয়াছিলেন—এই পাশ্চাত্ত্য আদর্শ দ্বারা এতদেশীয় চিরাচরিত রীতিসমূহকে আঘাত করা হইতেছে বলিয়া, এই স্বস্বীর্ণ ভূমিকায় তিনি তাঁহার কৈফিয়ৎ দিয়াছেন।

কিন্তু তাহা সত্ত্বেও সংস্কৃত নাটকের অনুযায়ী নান্দী ও নান্দ্যন্তে সূত্রধার দ্বারাই তাঁহার নাটকের সূত্রপাত হইয়াছে। একমাত্র নাট্যকাহিনীর পরিণতি সম্পর্কে তিনি পাশ্চাত্ত্য আদর্শ গ্রহণ করিয়াছিলেন, অর্থাৎ বাংলায় বিরোগান্তক নাটক রচনা করাই তাঁহার প্রধান উদ্দেশ্য ছিল, অজ্ঞাত বিষয়ে তিনি এতদেশীয় নাটকের আর কোন দোষত্রুটির কথা উল্লেখ করেন নাই। ইহা গদ্যপদ্যমিশ্র রচনা এবং ইহাতে একটি সঙ্গীতও যোগ করা হইয়াছে। নাট্যকার এখানে ইংরেজি scene কথাটিকে ‘অভিনয়’ বলিয়া অনুবাদ করিয়াছেন; যেমন ‘প্রথমাক প্রথমাভিনয়’, ‘প্রথমাক দ্বিতীয়াভিনয়’ ইত্যাদি।

প্রচলিত রূপকথার একটি সুপরিচিত কাহিনীর শেষ পরিণতি অংশ অতি-মাত্রায় করুণরসোদ্দীপক করিয়া তিনি এই নাটকটি রচনা করিয়াছেন। নাটকটি পঞ্চাঙ্ক হইলেও ক্ষুদ্রকার। ইহার ‘অভিনয়’ বা দৃশ্যগুলি অত্যন্ত সংক্ষিপ্ত। নাটকটিকে সকল দিক দিয়া অতি মাত্রায় করুণ ও বিয়োগান্তক করিতেই হইবে, একমাত্র এই উদ্দেশ্য লইয়াই নাট্যকার ইহা রচনা করিয়াছিলেন বলিয়া, কাহিনীর দিক দিয়া ইহা রসোদ্দীর্ণ হইতে পারে নাই। বিশেষতঃ কাহিনীটি নিতান্ত শিথিল-বদ্ধ এবং কোন প্রকার নাট্যিক গৌরব লাভ করিবার অস্থপযুক্ত। এই বিষয়ে তারাগ্রন শিকদারের ‘ভদ্রাজু’-র মধ্যে যে কৃত্তিবীর পরিচয় পাওয়া যায়, ইহাতে তাহার অভাব আছে। কেবল মাত্র বিয়োগান্তক কাহিনী অবলম্বন করিয়া বাংলা ভাষায় সর্বপ্রথম নাট্যরচনার প্রয়াস হিসাবে ইহার যে একটু ঐতিহাসিক মূল্য আছে—ইহা ব্যতীত ইহার আর কোন মূল্য নাই। চরিত্রসৃষ্টির কোন চেষ্টাই ইহাতে দেখিতে পাওয়া যায় না। কেবল মাত্র জ্যোষ্ঠ রাজপুত্রের চরিত্রের উপর সেক্সপীয়র রচিত ‘হামলেট’ নাটকের নায়ক-চরিত্রের ক্ষীণতম প্রভাব অল্পভব করা যায়। কাহিনীটি বৈচিত্র্যহীন; নিম্নে তাহা সংক্ষেপে উল্লেখ করা যাইতেছে—

হেমপুরাধিপতি মহারাজ চন্দ্রকান্তের দুই পুত্র—কীর্তিবিলাস ও মুরারি। তাঁহার মাতৃহীন, সংসারে তাঁহাদের বিমাতা আছেন, নাম নলিনী। বৃদ্ধ রাজা তরুণী মহিষী নলিনীর একান্ত বশীভূত। নলিনী জ্যেষ্ঠ যুবরাজ কীর্তিবিলাসের প্রতি অমুরক্ত হইয়া পড়িলেন, কিন্তু কীর্তিবিলাস তাঁহাকে প্রত্যাখ্যান করায় তিনি রাজার নিকট তাঁহার বিরুদ্ধে কুৎসিত অভিযোগ করিলেন। রাজা তাঁহার প্রাণদণ্ডের আদেশ দিলেন; কিন্তু তিনি অমৃতপ্ত চিন্তে নিজেই প্রাণত্যাগ করিলেন, মৃত্যুর পূর্বে রাজকুমারের প্রাণদণ্ড রহিত করিয়া গেলেন। ইতিমধ্যে রাজপুত্রের পত্নী স্বামীর প্রাণদণ্ডের সংবাদ শুনিয়াই আত্মঘাতিনী হইলেন, পত্নীকে মৃত দেখিয়া রাজকুমারও নিজদেহে অস্ত্রাঘাত করিয়া তাঁহার অঙ্গগমন করিলেন।

কাহিনীটি বাংলার সুপরিচিত রূপকথা বিজয়-বসন্ত বা শীত-বসন্তের বিয়োগান্তক রূপ মাত্র। রূপকথার বিমাতা কর্তৃক নির্ধাতিত সপত্নীর গর্ভজাত রাজপুত্রের পুনরায় পিতৃরাজ্যে প্রতিষ্ঠিত হইয়াছিলেন, এখানে নাট্যকার নিজের উদ্দেশ্য সিদ্ধির জন্ত তাঁহাদের একজনকে বিনাশ করিয়াছেন; তদুপরি আরও কয়েকটি মৃত্যুঘটনা কাহিনীর শেষাংশে যোগ করিয়াছেন। কিন্তু ইহার করুণ

রসকে নিবিড় করিয়া তুলিতে পারেন নাই। 'কীর্তিবিলাস নাটকে'র ভাষা সম্বন্ধেও উল্লেখযোগ্য কিছু নাই। গল্পসংলাপের মধ্যে সচ্ছন্দ গতির অভাব আছে ; ইতিপূর্বে বাংলা গদ্য রচনার যে আদর্শ প্রচলিত হইয়াছিল, তাহার সঙ্গে নাট্যকারের কোন পরিচয় ছিল বলিয়া মনে হয় না। নিম্নোক্ত অংশ তাহার প্রমাণ—

রাজপুত্র—হায় হায়, রমণীগণের কি খল স্বভাব ! বিমাতার পীড়নে আমি কি পর্বন্ত কষ্ট স্বীকার না করিতেছি, যাহার যে প্রকার স্বভাব তাহা কোনমতেই নিবারণ করা যায় না।.....

সেখ রজনীযোগে কুমুদিনীর হৃষ্টতলকর হৃৎধাকর সহ বিহার সন্মর্শনে নলিনী নম্রমুখী হইয়া আক্ষেপনীরে ভাসিতে থাকেন, পরে প্রভাকর উদয় হইবামাত্র অশ্রুজল সম্বরণ করিয়া নিজ নায়কের নিকট মনের সমস্ত দুঃখ ব্যক্ত করেন, হে নাথ ! তোমার প্রচণ্ড প্রথম তেজোময় কিরণদ্বারা সংসারের সমস্ত আগ্নীর দেহ দগ্ধ হইতে থাকে ; কিন্তু কুমুদিনী নায়কের কোমল জ্যোতিষারা সর্বসাধারণের অন্তঃকরণ প্রফুল্ল হয়। প্রেমসীর খেদ শ্রবণ করিয়া প্রভাকর তেজ সাম্য করিবার অভিলাষ করিলেন, কিন্তু কেমন স্বভাবের প্রভাব সে তেজের হ্রাসতা হওয়া দূরে থাকুক ক্রমশঃ অত্যন্ত প্রচণ্ড হইয়া উঠিল। (২১৩)

পটসংলাপ রচনায় নাট্যকারের উপর কবি দৈবরচন্য গুণের প্রভাব অত্যন্ত সুস্পষ্ট। নিজের কোন মৌলিক প্রতিভা এই বিষয়ে তাঁহার ছিল বলিয়া মনে হয় না।

সৌদামিনী—

নিজে মান অভিমানী কাহাকে না মানে।

অপমান ভয় হেতু জিজ্ঞাসেন মানে ॥

কি দেখি এমন সাধ হইল তোমার।

ইহাতে এতই মূখ ভাবিয়াছ সার ॥

মান বলে কহিব কি মম অভিলাষ।

দুঃসাধ্য অসাধ্য যাহা কে করে প্রয়াস। (৪১১)

একটি চরিত্রের মধ্যে সামান্য কথ্য ভাষাও ব্যবহৃত হইয়াছে, কিন্তু তাহাও রচনার দিক দিয়া অকিঞ্চিৎকর। ইংরেজি নাট্যসাহিত্যের প্রত্যক্ষ প্রভাবের ফলে রচিত হইয়াছিল বলিয়া 'কীর্তিবিলাস নাটক' নীতি ও রচনার দিক দিয়া নিম্ননীয় হইতে পারে নাই।

## দ্বিতীয় অধ্যায়

( ১৮৫৩—১৮৭৭ )

### হরচন্দ্র ঘোষ

যিনি বাংলা সাহিত্যে সর্বপ্রথম একাধিক নাটক রচনা করিবার গৌরব অর্জন করিয়াছেন, তাঁহার নাম হরচন্দ্র ঘোষ। প্রায় ২০ বৎসরের ব্যবধানে তিনি মোট চারিখানি নাটক রচনা করেন ; ইহাদের মধ্যে দুইখানি অনুবাদ, একখানি বৈদেশিক উপাখ্যানমূলক ইংরেজি রচনার ভিত্তির উপর রচিত ও একখানি মৌলিক। যদিও তাঁহার নাট্যপ্রতিভা তাঁহার পূর্ববর্তী নাট্যকার দুই জনের তুলনায় নিম্নস্তরের ছিল, তথাপি বিভিন্ন ক্ষেত্র হইতে বাংলা নাটকের উপাদান সংগ্রহ করিবার সর্বপ্রথম কৃতিত্ব তাঁহারই প্রাপ্য। তাঁহার রচিত কোন কোন নাটকের ভূমিকা পাঠ করিলে জানিতে পারা যায় যে, তাঁহার একখানি নাটকও সমাদর লাভ করে নাই এবং তাঁহার কোন নাটকই অভিনীত হয় নাই, তথাপি দীর্ঘ ২০ বৎসর যাবৎ যে তিনি নাট্যরচনার উৎসুক্য অক্ষুণ্ণ রাখিতে সক্ষম হইয়াছিলেন, তাহা তাঁহার নাট্যসাহিত্যের প্রতি বিশেষ আকর্ষণের পরিচায়ক। তিনি ইংরেজিতে সুশিক্ষিত ছিলেন এবং তাঁহার নাট্য-প্রীতি ইংরেজি শিক্ষারই ফল। এই শিক্ষা ও অধ্যবসায়ের সঙ্গে যদি একটু প্রতিভার মিশ্রণ হইত, তাহা হইলে বাংলা সাহিত্যে সেই যুগেই একজন উল্লেখযোগ্য নাট্যকারের সন্ধান পাওয়া যাইত। কিন্তু দুর্ভাগ্যের বিষয়, নাট্যপ্রতিভা বলিতে যাহা বুঝায়, হরচন্দ্রের মধ্যে তাহার অভাব ছিল।

হরচন্দ্রের সর্বপ্রথম নাটক ‘ভানুমতী চিত্তবিলাস’ ১৮৫২ খ্রীষ্টাব্দে রচিত হইয়া পরের বৎসর, অর্থাৎ ১৮৫৩ খ্রীষ্টাব্দে প্রকাশিত হয় ; মনে হয়, ইহা তত্ত্বাচরণ শিকদারের ‘ভদ্রাজুর্ন’ নাটকেরও পূর্ববর্তী রচনা। সেইজন্ত হরচন্দ্র তাঁহার পূর্ববর্তী কোন বাংলা নাটকের আদর্শ হইতে সহায়তা লাভ করিতে পারেন নাই, অতএব এক হিসাবে হরচন্দ্রকেও ‘বাংলা নাটকের অন্ততম জন্মদাতা’ বলা হইয়া থাকে। কিন্তু হরচন্দ্র যাহা রচনা করিয়াছেন, তাহা কোন দিক দিয়া যদি ষথার্থই নাট্যিক গৌরব লাভ করিতে সমর্থ হইত, তাহা হইলে এই সম্পর্কে কিছু বলিবার ছিল না। এই বিষয়ে হরচন্দ্রের যে নাটকটি

মৌলিক তাহার গুণ বিচার করিয়া দেখিলে তাহা নাট্যগুণ-বিবর্জিত বলিয়াই মনে হইবে। এই সম্পর্কে তারাচরণের যে গুণ ছিল, হরচন্দ্রের তাহা ছিল না; অতএব ‘বাংলা নাটকের জন্মদাতা’র যে গৌরব তাহা নিঃসন্দ্বিদ্ধভাবে তারাচরণেরই প্রাপ্য। বিশেষতঃ একথাও স্মরণ রাখিতে হইবে যে, ‘ভদ্রাজুর্ন’ মৌলিক রচনা ও হরচন্দ্রের প্রথম নাটক ‘ভানুমতী চিত্তবিলাস’ অনুবাদ মাত্র। ‘ভানুমতী চিত্তবিলাস’ নাটক সেক্সপীয়র রচিত *Merchant of Venice* নাটকের অনুবাদ; অবশ্য এই সম্পর্কে তিনি কতকটা স্বাধীনতাও গ্রহণ করিয়াছিলেন। শুধু যে চরিত্রের নামগুলিই তিনি ইংরেজির পরিবর্তে ভারতীয় রূপে রূপান্তরিত করিয়া গ্রহণ করিয়াছিলেন তাহাই নহে, অনেক স্থলে তিনি ‘আখ্যানের মর্ম মাত্র গ্রহণ’ করিয়াছিলেন। তাহার প্রথম তিনটি নাটকেই দুইটি করিয়া ভূমিকা—একটি বাংলায় লিখিত, অপরটি ইংরেজিতে। ‘ভানুমতী চিত্তবিলাস’ের বাংলা ভূমিকায় তিনি উল্লেখ করিয়াছেন,

এতদেঙ্গীয় বালকবৃন্দের জ্ঞান বুদ্ধার্থ উৎসাহিত ইংলণ্ডীয় কোন বিচক্ষণ মহাজনের পরামর্শ-ক্রমে আমি ‘সেক্সপিয়র’ নামক ইংলণ্ডীয় মহাকবির স্বনামপ্রসিদ্ধ মহানাটক ইহাতে ‘মরচেণ্ট-অফ-ভিনিস’ ইত্যভিষেয় অপূর্ব কাব্যের আনুপূর্বিক অনুবাদ করিতে আরম্ভ করিয়াছিলাম, কিন্তু ঐ কাব্যের অনেকানেক স্থানের ভাব দেশীয় ভাষার ভাবের সহিত ঐক্য হয় না দেখিয়া কতিপয় প্রাচীন জ্ঞানবান্ মহাশয় উল্লিখিত কাব্যের আখ্যানের মর্মমাত্র গ্রহণ পূর্বক আমূল্য দেশীয় অণালীতে রচনা করিতে মুত্তিনান করেন। আমি উক্ত উক্তি বৃক্তিবৃত্ত বোধে তদনুসারে এই ‘ভানুমতী চিত্তবিলাস’ নাটক গতগত্বে রচনা করিলাম। যতপিও ইহাতে উল্লিখিত ইংরেজী কাব্যের আনুপূর্বিক অনুবাদ না হউক, তথাপি বর্ণিত মহাকবি সেক্সপিয়রের সঙ্ঘাবের বহুলাংশ অথচ সম্পূর্ণ আখ্যানের মর্ম গ্রহণ করিয়াছি; তবে বহু স্থানে মূল কাব্যের সহিত মিলন করিলে নিবর্তন পরিবর্তনাদি দৃষ্ট হইবেক বটে, কিন্তু তাহা হুঙ্ক মহাশয়দিগের অবকাশকালে গ্রহণাঠানোদের আনুকূল্য বিবেচনায় করা হইল। অতএব যদি এতরাটক এতদেঙ্গীয় ভদ্রসমাজের মনোনীত হয় তবে আমি প্রকৃষ্ট রূপে কৃত স্বীয় পরিশ্রম সফল বোধ করিব।

কিন্তু ‘ভদ্রসমাজ’ যে তাহার এই নাটকখানি খুব সমাদরের সঙ্গে গ্রহণ করিয়াছিলেন, তাহা বলিতে পারা যায় না। কারণ, তিনি তাহার পরবর্তী নাটক ‘কৌরব বিদ্রোহ’ের ইংরেজি ভূমিকায় উল্লেখ করিয়াছেন,

In 1852, I published my vernacular Drama of the ‘Merchant of Venice’ which was written at the suggestion of an European friend of native education. A few copies of the work were presented to the

learned Editors of the English and Vernacular journals of the Presidency and to some of the Native nobility of the country. The former with the politeness which characterizes superior civilization, acknowledged the gift, but the latter—though accepting the present—did not acknowledge it, and I cannot say whether they have even opened the Book at all.

হরচন্দ্র তাঁহার এই নাটকখানি কলেজের পাঠ্যতালিকাভুক্ত করিবার উদ্দেশ্যেই যে প্রধানতঃ রচনা করিয়াছিলেন, তাহাও উক্ত ‘কৌরব বিয়োগে’র বাংলা ভূমিকায় উল্লেখ করিয়াছেন; কিন্তু কলেজ কর্তৃপক্ষ তাঁহার সেই অভিলাষ পূর্ণ করেন নাই; ইহার কারণ তাঁহার কাছে ‘দুজ্জৈয়’ বলিয়া বোধ হইলেও, তিনি ইহার দুইটি কারণ অস্বীকার করিয়াছেন; প্রথমতঃ ইহা ‘নানা রসঘটিত, ও স্থানে স্থানে এতদ্রূপ সরস আদ্যিরস রচিত যে নীতি-জ্ঞানার্থেই ছাত্রগণের তাহা পাঠের যোগ্য বোধ করিলে “ভারতচন্দ্রে” স্থান নির্ধারণ করা নৈর্দুর্ঘ বোধ হয়।’ দ্বিতীয়তঃ পদ্য রচনার প্রতি তদানীন্তন শিক্ষিত সমাজের বৈরাগ্য। সেইজন্য এই দুইটি বিষয়ের উপর লক্ষ্য রাখিয়া হরচন্দ্র তাঁহার দ্বিতীয় নাটক ‘কৌরব বিয়োগ’ রচনা করেন। অতএব ইহা নীতির দিক দিয়া উন্নত ও ইহাতে ‘স্বল্প’ মাত্র পদ্য ব্যবহৃত হইয়াছে।

ইহা হইতে আর একটি বিষয় লক্ষ্য করিতে পারা যায় যে, হরচন্দ্রই সর্বপ্রথম নাট্যকার যিনি সমসাময়িক পাঠকের রুচির উপর লক্ষ্য রাখিয়া নাট্য-রচনায় প্রবৃত্ত হইয়াছিলেন। তাঁহার নাট্য রচনার প্রতিভা আদৌ ছিল না বলিয়া, যদিও তাহা বিশেষ কার্যকরী হইতে পারে নাই, তথাপি নাট্যরচনায় সমাজের রুচি যে উপেক্ষণীয় হইতে পারে না, তাহা তিনিই সর্বপ্রথম অনুভব করিয়াছিলেন।

‘ভানুমতী চিত্তবিলাস’ রচনার পাঁচ বৎসর পর হরচন্দ্রের দ্বিতীয় নাটক ‘কৌরব বিয়োগ’ রচিত হয়। ইহাই তাঁহার একমাত্র মৌলিক রচনা। মহাভারত হইতে কাহিনীভাগ গ্রহণ করিয়া তিনি ইহাতে তাহার একটি নাট্য-রূপ দিয়াছেন। যদিও বাংলা সাহিত্যে ইতিমধ্যে একাধিক উল্লেখযোগ্য নাটক ও অন্যান্য বিষয়ক মৌলিক রচনা প্রকাশিত হইয়াছে, তথাপি হরচন্দ্র তাহাদের দ্বারা ইহাতে আদৌ প্রভাবান্বিত হইয়াছেন বলিয়া বোধ হয় না। অতএব ইহাতেই হরচন্দ্রের মৌলিক শক্তির পরিচয় পাওয়া যাইবে, সুতরাং নাটকখানি নানাদিক হইতে একটু বিশ্লেষণ করিয়া দেখিবার যোগ্য। এই সম্পর্কে প্রথমেই

নাটকের বাংলা ভূমিকাটি, বিস্তৃত হইলেও, সম্পূর্ণই উদ্ধৃত করিতেছি। তিনি তাহাতে লিখিয়াছেন,

এতদেশীয় আপামর সাধারণ লোকেদেরই অবগতি আছে যে প্রচুররূপে প্রচলিত ‘মহাভারত’ ভারতবর্ষের প্রাচীন ও সমীচীন গ্রন্থ, এবং গাইহু ও ব্রহ্মচর্য ও রাজধর্ম ও জ্ঞানযোগ ও যোগধর্মাদি নানা বিষয়ের উপদেষ্টা বিধায় সর্বত্র সর্বদা প্রকৃষ্টরূপে সমাদৃত হইয়াছে। কিন্তু আধুনিক অধ্যাপক ও অধ্যাপিতদের পত্তন রচিত গ্রন্থে বিশিষ্টরূপে অনুরাগ দৃষ্ট হয় না। একারণ সুরচিত মহাভারতও একাল পর্যন্ত কষ্টে অশ্রুদায়ী কালেজ ও পাঠশালা প্রকোষ্ঠে প্রবেষ্ট হইতে প্রাপ্তাভীষ্ট হন নাই। এবং নব রচিত পত্তন গ্রন্থেও বিভাগের বিরতি দেখা যায়। যে হেতুক তাহার অধিকাংশই প্রায় হুপ্রাচ্য কাব্যরস যুগিত; এই হেতু ইত্যাদি কিয়দংশ পত্তন বিরচিত ‘ভানুমতী চিন্তাবিলাস’ ইত্যাদিগ্রন্থে যে নাটক আমি প্রস্তুত পূর্বক হুগলীর কালেজের কৃপালু প্রধান অধ্যাপক সাহেবের মধ্যবর্তিতায় বিভাদানার্থ কৌশলে প্রেরণ করিয়াছিলাম, তাহা মহামুভব সভ্য-মহাশয়েরা সুরচিত বোধ করিলেও অজ্ঞাপি কালেজাদিতে ব্যবহৃত হয় নাই; অথবা বর্ণিত মহা-মহিমেরা তাহা তদর্থে উপযোগী জ্ঞান করেন নাই, ইহা মদীয় দুঃখের। বস্তুতঃ প্রাপ্ত নাটক ‘সেন্সপিয়র’ কৃত মহানাটকের মনোনীত একাংশের (অর্থাৎ মরচ্যাট-অফ-বেনিসের) দেশীয় পরিচ্ছদ মাত্র। কিন্তু এতদেশস্থ যে সমস্ত মহাশয়েরা সেন্সপিয়র সাহেবকৃত স্বনাম প্রসিদ্ধ মহানাটক পাঠ করিয়াছেন, তাহার অবশ্যই বিবেচনা করিয়া থাকিবেন যে ঐ প্রতিষ্ঠিত কাব্য নানা রসযুগিত, ও স্থানে স্থানে এতরূপ সরস আদিকর রচিত যে নীতি জ্ঞানার্থেই ছাত্রগণের তাহা পাঠের যোগ্য বোধ করিলে ‘ভারতচন্দ্রে’ স্থান নির্ধারণ করা নৈর্ভূত বোধ হয়। ফলতঃ পত্তন রচিত গ্রন্থে সংপ্রতি বিভাগ সমূহের অনুরাগ মাত্র নাই, এ কারণ দুর্ভাগ্য বশাৎ ‘মহাভারত’ ও ‘ভারতচন্দ্রের’ ভাগ্য ভোগ করিয়া উজ্জ্বল বিভাগি সমাজে দিবা প্রদীপের স্থায় অপ্রজ্বল হইয়াছেন। কিন্তু ভারতবর্ষের অনবগত নহে যে মহাভারত গ্রন্থ নীতিগর্ভ ও সন্দর্ভশুক্লির আশ্রম, এবং সাংসারিক ও পারলৌকিক বিষয়েরও উপদেশ নিকরের নিকেতন। এ কারণ আমি ঐ মহাগ্রন্থের কিয়দংশ এতাবতী রাজা দুর্ধোধনের উরু ভঙ্গাবধি ও অক্ষরাজাদির যজ্ঞানলে দক্ষ হওয়া পর্যন্ত অপূর্ব বৃত্তান্ত সুসজ্জিত সাধু ভাবায় বহুলাংশ গচ্ছত্নে ও অতি স্বল্পাংশ মাত্র পত্তন প্রবন্ধে ইংলণ্ডীয় নাটকের প্রচলিত প্রণালীতে রচনা করিয়া ‘কৌরব বিয়োগ নাটক’ এই আখ্যা দানে প্রকাশ করিলাম। ভরসা করি যে নীতি নিপুণেরা এই নীতি গ্রন্থে আমলাৎ কৃপা দৃষ্টিপাত করিয়া মদীয় শ্রম সফল, অথবা ভ্রম সকল দূর করেন। কিন্তু এতরূপ গ্রন্থ রচনে বাদ্যংবার উত্তম করাতের আমার এমত অভিজ্ঞান নহে যে আমি অগণ্য মান্ত গ্রন্থকর্তাদিগের মধ্যে গণ্য হইয়া তাহাদের পুণ্য নামের সহিত বরেন্দ্র সমাজে ধন্যবাদ প্রাপ্ত হই। আর যদিও উপযুক্ত জ্ঞানবিত্যতী অজ্ঞানতার এতরূপ উত্তম করা অনধিকার চর্চা ভিন্ন নহে, কিন্তু ইংলণ্ডীয় ও এতদেশীয় বহুতর বিজ্ঞবরের অভিজ্ঞান মতে আমি এই অভিলষিত অভিনব রচনায় প্রবৃত্ত হইয়া ‘কাশীদাসের’ কিয়দংশের প্রাচীন পরিচ্ছদ বাহা মলিন মুদ্রাধ্বয়ের মুদ্রাদোষে ক্রমশঃ মলিনত্ব প্রাপ্ত হইয়াছে তাহা পরিবর্তন করিলাম। তাহাতে যদি এই নববেশে এতদেশের নবীন ও প্রবীণ সমাজের উল্লাস জন্মে, তবে আমি অপ্সরাকে নিতান্তই লক্ষ-প্রত্যাশ বোধ করিব।

দেশীয় কোন বিষয়-বস্তু অবলম্বন করিয়া নাটক রচনা করিলে তাহা তাঁহার পূর্ববর্তী অমুবাদ-রচনা ‘ভানুমতী চিত্তবিলাস’ হইতে অধিকতর জনপ্রিয়তা অর্জন করিবে বলিয়া উপদিষ্ট হইয়া যে তিনি এই নাটকখানি রচনার হস্তক্ষেপ করিয়াছিলেন, তাহাও তিনি তাঁহার এই নাটকখানির ইংরেজি ভূমিকায় এই ভাবে উল্লেখ করিয়াছেন,

In consequence, however, of a suggestion that I received, I thought it advisable to change the topic, and write upon a subject of purely Indian origin, and for this purpose, I cast my eyes upon the interesting subject of ‘*Mohabbath*’ which in its present dress does not seem to be in great favour with the *alumni* of our colleges, or with the preceptors who direct their steps, though it is admitted on all hands that the subject comprised in that work is at once edifying and sublime, and has never failed to keep the attention of the reader who has once made his way to it, “irresistibly fixed.”

এই উক্তি হইতে হরচন্দ্রের একটি অতি উদার দৃষ্টির পরিচয় পাওয়া যাইবে। তিনি সেই যুগেই অমুভব করিয়াছেন যে, এতদেশীয় যে সকল বিষয় নীতির দিক দিয়া উন্নত ও আদর্শস্থানীয় তাহা তৎকালীন উচ্চশিক্ষার অন্তর্ভুক্ত হওয়া উচিত। এই ধারণার বশবর্তী হইয়াই তিনি মহাভারতের এই সম্মুত বিষয়বস্তু অবলম্বন করিয়া এই নাটকখানি রচনা করিয়াছিলেন, কিন্তু ইহাও যে তদানীন্তন শিক্ষাকর্তৃপক্ষের দৃষ্টি আকর্ষণ করিতে সক্ষম হয় নাই, তাহা বলাই বাহুল্য।

ভারতীয় নিজস্ব এক অতি উচ্চ নৈতিক আদর্শকে তদানীন্তন আত্মপ্রস্তুত শিক্ষিত সমাজের সম্মুখে স্থাপন করিবার উদ্দেশ্য লইয়াই হরচন্দ্র এই নাটকখানি রচনা করিয়াছিলেন, কোন যথার্থ নাট্য-প্রেরণার বশবর্তী হইয়া ইহা রচনা করেন নাই। সেইজন্য নাট্যরস অপেক্ষা ইহার মধ্যে নীতিকথা বড় হইয়া উঠিয়াছে, নিম্নলিখিত নাট্যকাহিনীটি ইহার প্রমাণ।

নান্দীতে স্ত্রধার কর্তৃক বাগ্‌বাদিনীর বন্দনার পর নর্তকী প্রবেশ করিয়া কোরব কর্তৃক উপক্রান্ত হস্তিনার প্রাসাদ ত্যাগ করিয়া অন্ত্র বাস করিবার সঙ্কল্প প্রকাশ করিলেন, কিন্তু স্ত্রধার তাঁহার বিরোধিতা করিয়া কহিলেন, ‘বিপত্তিকালে রাজার উপেক্ষারূপ অমুচিত্ত কর্ম করিয়া অবশভাজন হওয়া সত্যের স্বীকর্তব্য নহে’—বলিয়া উভয়েই রক্তভূমি হইতে নিষ্কাশ হইলেন। এই বিষয়



প্রথম অঙ্ক, প্রথম ‘অঙ্ক’র অন্তর্ভুক্ত করা হইয়াছে। ইহার পরবর্তী ‘অঙ্ক’ হইতেই প্রকৃত নাট্যকাহিনীর সূত্রপাত হইয়াছে।

দুর্ধোধনের উদ্ধভনের সংবাদ পাইয়া ধৃতরাষ্ট্র দুঃখ করিতেছেন, বিহ্বল দুর্ধোধনের দুর্কার্যসমূহ ধৃতরাষ্ট্রকে স্মরণ করাইয়া দিয়া তাঁহাকে তাঁহার জ্ঞান অমৃত্যুতাপ করিতে নিষেধ করিতেছেন। কিন্তু ধৃতরাষ্ট্র পুনঃ পুনঃ রোদন করিতে লাগিলেন। সঞ্জয়ও ধৃতরাষ্ট্রকে সংসারের অনিত্যতা সম্পর্কে উপদেশ দিয়া এবং পাণ্ডবদিগের ধর্মপরায়ণতার সঙ্গে কৌরবদিগের অধর্মপরায়ণতার তুলনা করিয়া তাঁহাকে শোক হইতে নিবৃত্ত হইতে বলিতেছেন। ধৃতরাষ্ট্র দুর্ধোধনের বর্তমান অবস্থা জানিতে চাহিলে সঞ্জয় তাঁহাকে জানাইলেন যে, দুর্ধোধন ‘শিবাবুদ্ধমধ্যে পড়িয়া ভীষ্মাদির নিধন চিন্তা করিতেছেন।’ এদিকে অশ্বখামা, কৃপাচার্য ও কৃতবর্ষা তাঁহাকে অনুসন্ধান করিয়া ফিরিতেছেন। পাণ্ডবগণ রথারূঢ় হইয়া হঠমনে ‘বহির্গমনে’র জ্ঞান সুসজ্জিত হইয়াছেন এবং পাণ্ডব শিবিরমধ্যে দ্রৌপদী ও তাঁহার পঞ্চপুত্রকে রক্ষা করিবার জ্ঞান স্বয়ং মহাদেবকে প্রার্থনা করিয়াছেন। সঞ্জয়ের এই কথা শুনিয়া ধৃতরাষ্ট্র অন্তঃপুরে প্রবেশ করিলেন।

ভগ্নউরু দুর্ধোধন শবপরিবেষ্টিত যুদ্ধক্ষেত্রে পড়িয়া আছেন, রাজি গভীর হইয়াছে, পিশাচেরা চারিদিকে ঘুরিয়া বেড়াইতেছে। এমন সময় অশ্বখামা প্রমুখ কৌরব পক্ষীয়গণ আহত দুর্ধোধনকে অনুসন্ধান করিয়া বাহির করিলেন। অশ্বখামাকে সেনাপতিত্বে বরণ না করিবার জ্ঞানই যে কৌরবের আজ এই বিপদ উপস্থিত হইয়াছে, অশ্বখামা দুর্ধোধনকে এই অমুযোগ দিলেন। দৈবই যে বলবান এই সম্পর্কে রূপ একটি কাহিনী সেই অবস্থায় দুর্ধোধনকে শুনাইলেন। দুর্ধোধন অশ্বখামাকে কৌরব সৈন্তের সেনাপতিত্বে বরণ করিলেন। অশ্বখামা দুর্ধোধনকে আশ্বাস দিলেন যে, ‘পৃথ্বী অচিরে নিম্পাণ্ডবা করিয়া’ তাঁহাকে সমর্পণ করিবেন; বলিয়া অশ্বখামা, রূপ ও কৃতবর্ষা পাণ্ডব শিবিরের দিকে গমন করিলেন। এদিকে পাণ্ডব শিবিরে যুধিষ্ঠির দুর্ধোধনের পতনের জ্ঞান অমৃত্যুতাপ করিতে লাগিলেন, শ্রীকৃষ্ণ তাঁহাকে সাহসনা দিতে লাগিলেন। শ্রীকৃষ্ণের পরামর্শে পাণ্ডবগণ তখন ‘অগ্নিদত্ত রথারূঢ় হইয়া কুরুক্ষেত্রের দিগ্বেশ’ দর্শন করিতে বাহির হইয়া গেলেন। শিবির রক্ষার ভার ধৃষ্টদ্যুম্ন ও শিখণ্ডীর উপরই রহিল। শ্রীকৃষ্ণ শিবকে স্মরণ করিলেন এবং

শিবিরের 'পুরঃ দ্বার' রক্ষার ভার তাঁহার উপর দিয়া গেলেন। শিব শিবিরের দ্বার রক্ষায় নিযুক্ত রহিলেন।

এমন সময় অশ্বখামা, কৃপ ও কৃতবর্মা শিবিরের সম্মুখীন হইলেন, শিবকে পূজা দ্বারা ভুট্ট করিবার মাত্র অশ্বখামার অহুরোধে শিব অস্তর্হিত হইলেন। অতঃপর অশ্বখামা শিবিরের মধ্যে গিয়া প্রবেশ করিলেন, ধৃষ্টদ্যুম্ন ও শিখণ্ডী সহজেই পরাজিত ও নিহত হইলেন। অতঃপর অশ্বখামা পাণ্ডবপাণ্ডব মনে করিয়া নিজিত পাণ্ডব-পুত্রদিগের শিরশ্ছেদ করিলেন, তারপর সেই ছিন্ন শিরগুলি লইয়া আসিয়া দুর্বোধনকে উপহার দিলেন, দুর্বোধন 'হর্ব্বিষাধে' প্রাণত্যাগ করিলেন।

রোদ্ধদ্যমান দূত আসিয়া যুধিষ্ঠিরকে পাণ্ডব-পুত্রদিগের হত্যার সংবাদ জানাইল। যুধিষ্ঠির বিলাপ করিতে লাগিলেন, শ্রীকৃষ্ণ তাঁহাকে সাহসনা দিবার চেষ্টা করিলেন, দ্রৌপদী আসিয়া রোদন করিতে লাগিলেন, শ্রীকৃষ্ণ তাঁহাকেও সাহসনা দিতে লাগিলেন। ভীম জিজ্ঞাসা করিলেন, 'কোন কার্য করিলে তোমার শোক প্রশমিত হইতে পারে?' দ্রৌপদী বলিলেন, 'অশ্বখামার মাথার মণি আনিয়া দিলে আমার এই শোক প্রশমিত হইবে।' ভীম প্রতিজ্ঞা করিলেন, 'তোমার অভিলাষ পূর্ণ হইবে।' যুধিষ্ঠির এই প্রস্তাব সমর্থন করিলেন না। কিন্তু অর্জুন অচিরকালমধ্যেই এই প্রতিজ্ঞা পালন করিলেন।

সঙ্ঘের নিকট হইতে ধৃতরাষ্ট্র দুর্বোধনের মৃত্যু-সংবাদ শুনিতে পাইয়া বিলাপ করিতে লাগিলেন; ব্যাসদেব, বিহুয় ও সঙ্ঘ তাঁহাকে সাহসনা দিতে লাগিলেন।

ধৃতরাষ্ট্র ও গান্ধারী বিকল রূপকনে মৃত পুত্রদিগের সন্ধান করিয়া বেড়াইতে লাগিলেন। পাণ্ডবগণ ধৃতরাষ্ট্রের নিকট আসিয়া তাঁহাকে অভ্যর্থনা জানাইলেন, ধৃতরাষ্ট্র ভীমকে আলিঙ্গন করিতে চাহিলেন, শ্রীকৃষ্ণ লৌহ-ভীম তাঁহার সম্মুখে স্থাপন করিলেন, ধৃতরাষ্ট্র তাহা আলিঙ্গন করিয়া চূর্ণ করিয়া ফেলিলেন। শ্রীকৃষ্ণ ও পাণ্ডবগণ কৌরবদিগের দুর্কারের কথা উল্লেখ করিয়া ধৃতরাষ্ট্র ও গান্ধারীকে শোক সংবরণ করিবার জন্য অহুরোধ করিতে লাগিলেন।

কুন্তীর সঙ্গে পাণ্ডবদিগের সাক্ষাৎ হইল। কর্ণের নিধনের সংবাদ শুনিয়া কুন্তী রোদন করিতে লাগিলেন, যুধিষ্ঠির ইহার কারণ জিজ্ঞাসা করিলে কুন্তী তাঁহার সঙ্গে নিজের সম্পর্কের কথা সমস্ত খুলিয়া বলিলেন। শুনিয়া যুধিষ্ঠির কুন্তীকে এই কথা তাঁহাদিগকে পূর্বে খুলিয়া না বলিবার জন্য অহুরোধ দিতে

লাগিলেন। ধৃতরাষ্ট্র, গান্ধারী ও কুরুবধূগণ কুরুক্ষেত্রে তাঁহাদের মৃত আত্মীয়-  
স্বজনকে দেখিয়া বিলাপ করিতে লাগিলেন, শ্রীকৃষ্ণ তাঁহাদিগকে সাহসনা  
দিতে লাগিলেন। মৃত রাজ ও সেনাগণের সৎকার করিবার ব্যবস্থা হইল,  
কুরুনারীগণ নিজ নিজ স্বামীর জলস্ত চিতায় আরোহণ করিয়া সহমুতা  
হইলেন। দেখিয়া যুধিষ্ঠির বিলাপ করিতে লাগিলেন; শ্রীকৃষ্ণ তাঁহাকে  
সাহসনা দিলেন।

বিহ্বল ধৃতরাষ্ট্র ও গান্ধারীকে হস্তিনাপুরে ফিরিয়া যাইবার জন্ত অল্পরোধ  
করিলেন, যুধিষ্ঠিরও ভ্রাতৃগণ সহ হস্তিনায় যাইবেন স্থির হইল। নগরে  
উৎসবের আয়োজন হইতে লাগিল। শ্রীকৃষ্ণ, পঞ্চপাণ্ডব, কুন্তী, দ্রৌপদী ও  
উত্তরা হস্তিনাপুরে আসিয়া প্রবেশ করিলেন। শ্রীকৃষ্ণ যুধিষ্ঠিরকে নগরের  
শোভা দেখাইতে লাগিলেন। সমবেত নগরবাসী কর্তৃক অভ্যর্থিত হইয়া  
তাঁহারা প্রাসাদে গিয়া প্রবেশ করিলেন।

প্রাসাদে আসিয়া যুধিষ্ঠির আরও বিষন্ন হইয়া পড়িলেন, নিহত জ্ঞাতিবন্ধু  
আত্মীয়-স্বজনের কথা তাঁহার মনে পড়িতে লাগিল। ব্যাসদেব যুধিষ্ঠিরকে  
সাহসনা দিতে লাগিলেন। শ্রীকৃষ্ণের পরামর্শে পাণ্ডবগণ শরশয্যাগত ভীষ্মের  
নিকট শান্তিপর্বের বাণী শুনিবার জন্ত যাত্রা করিলেন। ধৃতরাষ্ট্র, গান্ধারী,  
বিহ্বলও গেলেন। যুধিষ্ঠির কর্তৃক জিজ্ঞাসিত হইয়া ভীষ্ম মৃত্যু ও ব্যাধির  
রহস্ত, প্রেতপুরীর বর্ণনা, জীব-জন্তু বৃক্ষস্ত ও অন্যান্য ধর্মোপদেশ বলিলেন।  
শুনিয়া সকলের 'মায়া ও মোহের খণ্ডন' হইল। ভীষ্ম যুধিষ্ঠিরকে অশ্বমেধ যজ্ঞ  
করিবার পরামর্শ দিয়া হস্তিনাপুর ফিরিয়া যাইতে বলিলেন। ভীষ্ম সেই  
মুহূর্তেই যোগাসনে তত্ত্বত্যাগ করিলেন। গন্ধাতীরে ভীষ্মকে দাহ করিয়া  
পাণ্ডবগণ হস্তিনায় ফিরিয়া গেলেন। ধৃতরাষ্ট্র এবং গান্ধারীও ফিরিলেন।

ধৃতরাষ্ট্র গান্ধারীসহ সংসার ত্যাগ করিয়া দ্বৈপায়ন তপোবনে গিয়া যোগ  
সাধন করিতে মনস্থ করিলেন। বিহ্বলও তাঁহাদের সঙ্গী হইবার জন্ত প্রার্থনা  
করিলেন। যুধিষ্ঠির ইহা শুনিয়া বড়ই ব্যথিত হইলেন, কিন্তু ধৃতরাষ্ট্র কাহারও  
কথা শুনিলেন না। কুন্তীও ধৃতরাষ্ট্রের সঙ্গিনী হইলেন। পঞ্চপাণ্ডব ও পুর-  
বধূগণ সাশ্রনয়নে তাঁহাদিগকে বিদায় দিলেন।

দ্বৈপায়ন বনে কুটীর নির্মাণ করিয়া ধৃতরাষ্ট্র, বিহ্বল, গান্ধারী ও কুন্তী বাস  
করিতে লাগিলেন। মুনীগণ তাঁহাদিগকে অভ্যর্থনা করিয়া লইলেন। হস্তিনা  
হইতে একদিন পঞ্চপাণ্ডব ও পুরবধূগণ তাঁহাদের সঙ্গে সাক্ষাৎ করিবার জন্ত

আসিলেন। যোগাসনে বিদূর তত্বত্যাগ করিলেন। ব্যাসদেবের গৃহে পাণ্ডব ও কৌরবগণ তাঁহাদের মৃত আত্মীয়-স্বজনকে প্রত্যক্ষ করিলেন। অতঃপর যুধিষ্ঠিরাদি হস্তিনায় ফিরিয়া গেলেন।

একদিন ধৃতরাষ্ট্র, কুন্তী ও গান্ধারী যোগাসনে উপবিষ্ট হইয়াছেন, এমন সময় যজ্ঞ-স্থান হইতে অগ্নি উৎক্ষিপ্ত হইয়া কুটীর দগ্ধ করিতে লাগিল। ধৃতরাষ্ট্র, গান্ধারী ও কুন্তী সেই অগ্নিতে দগ্ধ হইয়া প্রাণত্যাগ করিলেন। ব্যাসদেবের নিকট হইতে যুধিষ্ঠির এই দুঃসংবাদ শুনিতে পাইয়া বিলাপ করিতে লাগিলেন। ব্যাসদেব তাঁহাকে সাশ্বনা দিলেন।

হরচন্দ্র নাটকখানির ইংরেজি ভূমিকায় বলিয়াছেন, "It is a Historical tragedy out of the 'Mahabharuth'"; কিন্তু প্রকৃতপক্ষে ইহা যেমন ঐতিহাসিকও নহে, তেমনই ট্র্যাজিডিও নহে। কারণ, মহাভারতের ঐতিহাসিক ভিত্তি যাহাই থাকুক না কেন, কালীরাম দাস তাহা বাঙ্গালীকে যে ভাবে পরিবেশন করিয়াছেন, তাহাতে ইহার ইতিহাসের কোন মর্মান্দাই রক্ষা পায় নাই, বরং তাহা পুরাণেরই স্বধর্মী হইয়া পড়িয়াছে। অতএব ইহা পৌরাণিক নাটক। তারপর যে পরম্পরবিরোধী আদর্শের সংঘাতের ফলে যথার্থ ট্র্যাজিডির সৃষ্টি হইতে পারে, ইহার কাহিনী-ভাগে তাহার সঙ্গেও সাক্ষাৎকার লাভ করা যায় না। ইহা একান্তভাবে আখ্যান-মূলক (narrative)—ঘটনার সংঘটন ইহাতে নাই, বরং তাহার বর্ণনাই ইহার বৈশিষ্ট্য। দুর্ধোধনের উরুভঙ্গের পর হইতে অগ্নিদাহে ধৃতরাষ্ট্র প্রভৃতির মৃত্যু পর্যন্ত কাহিনী ইহাতে বর্ণিত হইয়াছে; এই বর্ণনায় বাহ্যতঃ নাট্যিক আঙ্গিককে স্বীকার করিয়া লওয়া হইলেও, অন্তরের দিক দিয়া ইহার বর্ণনাত্মক ধর্মের কোন ব্যতিক্রম হয় নাই। ইহাতে ঘটনা খুব অল্পই সংগঠিত হইয়াছে, তাহার পরিবর্তে কেবলমাত্র নেপথ্য-সংঘটিত ঘটনার মৌখিক বিবরণ উপস্থিত করা হইয়াছে। নাটকের মৌলিক ধর্মের সঙ্গে এই রীতির যে বিরোধ আছে, তাহা হরচন্দ্র বুঝিতে পারেন নাই; সেইজন্য হরচন্দ্রের নাট্যকারের প্রতিভা ছিল বলিয়া মনে হয় না; মহাভারত হইতেই বিষয়-বস্তু সংগ্রহ করিয়া তারাচরণ যে নাটকখানি ইতিপূর্বে রচনা করিয়াছিলেন, তাহার সঙ্গে ইহার তুলনা করিলেই হরচন্দ্রের প্রকৃত ক্রটি যে কোথায়, তাহা প্রত্যক্ষ হইয়া উঠিবে।

বিষয়-নির্বাচনে হরচন্দ্র কোন কৃতিত্ব দেখাইতে পারেন নাই। প্রথমতঃ ইহা কুরুক্ষেত্র যুদ্ধের পরিশিষ্ট অংশ মাত্র। যুদ্ধের মূল ঘটনা ইতিপূর্বেই

সংঘটিত হইয়া গিয়াছে, এখন শুধু তাহার প্রতিক্রিয়া চলিতেছে মাত্র। অতএব নাট্যোপযোগী স্বাধীন ঘটনা ইহাতে অল্পই আছে। তথাপি যে দৃষ্টিগুণে ঘটনা-বিরল ক্ষেত্র হইতেও যথার্থ নাটকীয় উপাদান সংগৃহীত হইতে পারে, হরচন্দ্রের সেই দৃষ্টিগুণ ছিল না। অতএব বিষয়-নির্বাচনের মধ্যেই তাঁহার সর্বাধিক দ্রুত প্রকাশ পাইয়াছে।

ঘটনার বিবরণদাতা ও নাট্যিক চরিত্রে যে পার্থক্য আছে, সে সৰ্ব্বত্র হরচন্দ্রের সুস্পষ্ট ধারণা ছিল বলিয়া মনে হয় না। মহাভারতের মধ্যে বৈশম্পায়নের যে স্থান, হরচন্দ্রের অধিকাংশ চরিত্রেরও সেই স্থান, অর্থাৎ একজন কর্তৃক প্রিজাসিত হইয়া ইহার ঘটনার এক একটি বর্ণনা দিয়াছেন মাত্র—এই বর্ণনার স্থান, কাল ও পাত্রাপাত্র পর্যন্ত বিবেচনা করা হয় নাই। দৈবই যে বলবান্ ইহা বুঝাইতে রূপাচার্য একটি উপাখ্যানের ইঙ্গিত দিলেন; অমনই তৎক্ষণে দুর্ধোদন ভূমিতলে পড়িয়াই বলিয়া উঠিলেন, ‘হে রূপ, রূপা করিয়া এই উপাখ্যান আমাকে বিস্তারপূর্বক্‌ কহ (১১৩)।’ তখনই রূপ মুমূর্ষু দুর্ধোদনের নিকট একটি সুদীর্ঘ নীতিমূলক কাহিনীর অবতারণা করিলেন। যুধিষ্ঠিরকে সাহসনা দিবার প্রসঙ্গে অর্জুন একবার বীরবাহুর রাজলক্ষ্মী প্রতিষ্ঠা-বিষয়ক একটি কাহিনীর আভাস দিলেন। তৎক্ষণাৎ শোকাকুল যুধিষ্ঠির উৎসুক হইয়া অর্জুনকে বলিলেন, ‘ঋতধর বীরবাহুর রাজলক্ষ্মী কিরূপে সংস্থাপন করিয়াছিলেন, তাহা আমাকে কহ (৪১২)।’ ইহাতে উৎসাহিত হইয়া অর্জুন সুদীর্ঘ দুই পৃষ্ঠাব্যাপী এক কাহিনী এখানে বর্ণনা করিয়া গেলেন। শরশয্যাশায়ী ভীষ্মের নিকট যুধিষ্ঠির গিয়া মৃত্যুর স্বরূপ, প্রেতপুরীর বর্ণনা, জীবজন্মের রহস্য, দানধর্মমাহাত্ম্য, যোগতত্ত্ব ইত্যাদি সম্পর্কে প্রশ্ন করিলেন; ভীষ্ম মহাভারতের সমগ্র শাস্তি পর্বটী এখানে গম্ভীর গম্ভীর বর্ণনা করিয়া যুধিষ্ঠিরের কৌতূহল দূর করিলেন। ইহার নাট্যিক সাফল্য সন্দেহে যে হরচন্দ্রের নিজেরও সন্দেহ ছিল, তাহা তিনি নিজেরই পাদটীকায় এইভাবে ব্যক্ত করিয়াছেন, ‘মহাভারত দৃষ্টে জানা যায় যে ভীষ্ম ও যুধিষ্ঠিরে যে কথোপকথন হয়, তাহার বহুলাংশই উপাখ্যানঘটিত ও ধর্মসম্বন্ধ। ঐ উপাখ্যান বর্তমান প্রণালীতে সংক্ষেপে লিখিলেও বাহুল্য হয় ও সর্বসাধারণের মনোরম্য না হইতে পারে এই বিবেচনায় তাহার অনেক পরিভাষা করা গেল। অতএব ইহা আর যাহাই হউক, নাটক নহে। সেক্সপীয়রের একাধিক নাটক অনুবাদ করিয়াও হরচন্দ্র যে নাটকের সাধারণ আঙ্গিক ও প্রাণধর্ম সম্পর্কে কোন জ্ঞানই লাভ করিতে পারেন নাই, ইহা

প্রকৃতই বিশ্বয়ের বিষয়। অতএব ‘কৌরব বিয়োগ’ কাশীরাম দাস রচিত মহাভারতেরই অংশবিশেষের একটি গদ্যরূপমাত্র, নাটক নহে; ইহাতে ঘটনার বর্ণনাকারী আছে, কিন্তু সংঘটনকারী নাই; কাশীরাম দাসের রচনাতেও ইহার বড় ব্যতিক্রম দেখা যায় না।

ইহাতে কোন নাট্যিক চরিত্র নাই বলিয়াই, ইহার কোন নায়ক-নায়িকাও নাই। এখানে যদিও ধৃতরাষ্ট্র নাট্যকাহিনীর সর্বত্রই প্রায় বর্তমান রহিয়াছেন, এবং তাঁহার মৃত্যুতেই নাটকের বননিকাশিত হইয়াছে, তথাপি তিনি এখানে প্রোতা মাত্র, নাট্যিক কোন ক্রিয়া দ্বারা তিনি নায়কের আসনে অধিকৃত হইতে পারেন নাই। নায়িকা বলিতেও ইহাতে কেহ নাই। গান্ধারী ইহার সর্বত্রই আছেন সত্য, কিন্তু তিনি প্রাণহীনা ছায়া-পুতলিকা মাত্র—তাঁহার মধ্যে মানবিক চরিত্রের বিকাশ সম্ভব হয় নাই। মহাভারতের নীতিমূলক অংশটিকে গল্পে পরিবেশন করার উদ্দেশ্যেই হরচন্দ্র ইহা রচনা করিয়াছিলেন, কোন নাট্য-রচনার প্রেরণার বশবর্তী হইয়া ইহা করেন নাই।

‘কৌরব বিয়োগে’র সর্বাপেক্ষা দ্রুত ইহার ভাষা। ইহা প্রধানতঃ গল্পে রচিত হইলেও শেষের দিকে কতকাংশ পদ্যর ছন্দযুক্ত পদ্যেও রচিত হইয়াছে। হরচন্দ্রের পূর্ববর্তী রচনা ‘ভানুমতী-চিত্তবিনাস’ অধিকাংশ পদ্যে রচিত হইয়াছিল, সেইজন্য ইহা সমাদর লাভ করিতে পারে নাই; এইজন্যই যে তিনি ইহাতে গল্পেরই প্রাধান্য দিয়াছেন, সে কথা পূর্বে উল্লেখ করিয়াছি। সুতরাং গল্পে লিখিয়া একবার পরীক্ষা করিয়া দেখিতে হইবে বলিয়াই ইহা গল্পে রচিত হইয়াছে, অথবা কোন প্রেরণা হইতে ইহা গল্পে রচিত হয় নাই। বিশেষতঃ প্রচলিত বাংলা গল্পরীতির সঙ্গেও হরচন্দ্রের বিশেষ পরিচয় ছিল বলিয়া মনে হয় না, কিংবা থাকিলেও তিনি সেই রীতি আদৌ আয়ত্ত করিতে পারেন নাই। তাঁহার গল্প অত্যন্ত আড়ট এবং নীরস—কোন কোন স্থলে অর্থ দুর্বোধ্য হইয়া উঠিয়াছে। ইহা অত্যন্ত সংস্কৃত-ঘেঁষা, কিন্তু তাহা সঙ্ঘেও সংস্কৃতের গুণটুকু অপেক্ষা দোষটুকুই ইহার মধ্যে অধিকতর প্রত্যক্ষ হইয়া উঠিয়াছে। একটু দৃষ্টান্ত দিবার লোভ সংবরণ করা কঠিন,—

সঙ্গম। হে নরপতে, বাঁহারা সম্পত্তিকালে প্রাপ্তবিকার ও বিপত্তিকালে অতিবিবর না হন, এবং প্রকার মহোদয়দিকে মহাত্মার মহাপুরুষরূপে বর্ণিত। অতএব অভিমুখ সংগ্রামে পণ্ডিত বিক্রমবিশারদ বিগত পুত্রদির শোকে ঈদৃশ বিনাশপর হওয়া সর্বজ্ঞানসম্পন্ন মহাত্মাজের কর্তব্য

নহে। আর মল্ল নাকাতা প্রভৃতি মহীপালের। চতুর্দশিনী সেনা ও বলবান্ধবাদি সহিতে কোথায় গিয়াছেন তাহা চিন্তা করিয়া দেখুন, এবং তাহাদের বিয়োগের সাক্ষিনী পৃথিবী অজ্ঞাপি আছেন (১১২)।

বরং তাঁহার পত্ত রচনা ইহা অপেক্ষা কতকটা সরল—

গাছারী।                      ত্রিলোকে নাহিক কর্ম অসাধ্য তোমার।  
 দেবের আরাধ্য হুঁ হি দেব অবতার ॥  
 পুত্রশোক সম যুনে নাহি মর্ত্যপুরে।  
 ভুবন পুঞ্জিত পুত্র পড়িল সমরে ॥  
 শতক পুত্রের শোকে বিকল শরীর।  
 তিলেক বিরাম নহে নয়নের নীর ॥  
 বারেক দেখিব চক্ষু বিগত তনয়।  
 এই বরদাতা হও মুনি মহাশয় ॥ (৫৭)

নাট্যকার মঞ্চনির্দেশরূপে অনেক সময় 'সর্বেষাং প্রস্থানং' এই প্রকার সংস্কৃত বাক্য ব্যবহার করিয়াছেন। তদ্ব্যতীত সংস্কৃত নাটকের অমুখ্যায়ী নান্দী ও সূত্রধার দ্বারা তাঁহার নাটকের আরম্ভ হইয়াছে।

ছয় বৎসর পর হরচন্দ্রের তৃতীয় নাটক 'চাক্ৰমুখ-চিন্তহরা' প্রকাশিত হয়। ইহা সেন্সপীয়রের প্রসিদ্ধ নাটক 'রোমিও জুলিয়েটে'র বাংলা অমুবাদ, তবে ইহাতেও সংস্কৃত নাটকের অমুখ্যায়ী নান্দী, সূত্রধার ও নর্তকী বা নটীর যোগ করা হইয়াছে। ভারতীয় বিষয়-বস্তু লইয়া নাট্যরচনার প্রয়াস যে তাঁহার ব্যর্থ হইয়াছে, তাহা সম্ভবতঃ অমুভব করিয়াই তিনি পুনরায় অমুবাদ রচনার প্রবৃত্ত হইয়াছিলেন। অবশ্য এই বিষয়ে তিনি ইহার ইংরেজি ভূমিকায় উল্লেখ করিয়াছেন,

Some time ago, I was desired by a learned friend of mine, who is no more, to "show Romeo and Juliet in an oriental dress"—"rich not gaudy." It was also suggested that it should be rendered in the simplicity and elegance of colloquial language with the view to adopt the same more to the stage than to the study.

এই নাটকের ঘটনা-স্থল নির্দেশ করা হইয়াছে কর্ণাট। ভোজবংশের রাজা মহীশূরের পুত্র চাক্ৰমুখ এবং সিদ্ধবংশের রাজা অংশুমানের কন্যা চিন্তহরা যথাক্রমে রোমিও ও জুলিয়েটের স্থান গ্রহণ করিয়াছে। একথা সত্য

যে, এই নাটকের ভাষা হরচন্দ্রের পূর্ববর্তী নাটক দুইখানি হইতে অনেক সরল ; তবে একথাও স্বীকার্য যে, ইতিমধ্যে দীনবন্ধু তাঁহার নাটকের একশ্রেণীর চরিত্র সম্পর্কে সহজ কথাভাষা ব্যবহার করিয়া তাহার প্রতি সাহিত্যরসিক যাত্রেরই দৃষ্টি আকর্ষণ করিয়াছিলেন। আলানী ভাষাও ইতিপূর্বে সাহিত্যের মধ্যে স্থান লাভ করিয়াছিল। অতএব ইহাদের দ্বারা হরচন্দ্র স্বভাবতঃই প্রভাবান্বিত হইয়াছিলেন। তাহার ফলেই তাঁহার ভাষার আদর্শ এইভাবে পরিবর্তিত হইয়াছিল, যেমন,—

সুত্রধার। প্রিয়ে! সে কথাটি কি?

নর্তকী। তা আমি তোমাকে বলবো না। তোমার পেটে কথা থাকে না। আমি যে মেয়েমানুষ, তবু কত কথা চেপে রাখি। তুমি পুরুষ মানুষ হয়েও একটি কথা পেটে রাখতে পার না।

সুত্রধার। প্রিয়ে। তুমি এইবার খালি বল, আমি যেমন করে পারি পেটে রাখবো। আমার দিকি, যদি না বল। দেখ, আমি তোমা বই আর কারু নই।

দীনবন্ধুর আদর্শ অনুসরণ করিয়াই গুরুগম্ভীর বিষয় বর্ণনা করিবার কালে হরচন্দ্র ইহাতে সাধুভাষা ব্যবহার করিয়াছেন, তবে তাঁহার এই সাধুভাষা ‘কৌরব বিয়োগ’ নাটকের ভাষার মত নীরস নহে।

ইহার দশ বৎসর পরে হরচন্দ্র তাঁহার সর্বশেষ নাটক ‘রক্ত-গিরি-নন্দিনী’ রচনা করেন। এতদিন পর পুনরায় তাঁহার নাট্যরচনায় এই উৎসাহের কারণ তিনি নিজেই ইহার ‘ভূমিকা’য় উল্লেখ করিয়াছেন। তিনি বলিয়াছেন,

পূর্বে এতদ্দেশে সাধারণ নাট্যশালা না থাকায় সুরচিত নাটক গ্রন্থের সৌন্দর্য প্রায় অন্তঃপটে থাকিত। রচনার পারিপাট্যে কেবল বিষানু লোকেরই অমুরাগ জন্মে। কিন্তু অভিনয় ব্যতীত সর্বসাধারণের আমোদ হয় না। ইদানীং সে অভাব দূর হওয়াতে নাটক রচনার চর্চা বৃদ্ধি হইয়াছে। অতএব এই সুসঙ্গতি হেতু ব্রহ্মদেশীয় এক মনোহর কাব্য আধুনিক নাটকের প্রণালীতে লিখিয়া প্রকাশ করিতেছি। যদি এই অভিনয় নাটকগুণজ লোকের মনোরম্য হয়, তবেই আমার অভিপ্রায় সিদ্ধ হইল। তত্ত্ব আর কোন স্বার্থ নাই।

১৮৭২ খ্রীষ্টাব্দের ডিসেম্বর মাসে কলিকাতায় সাধারণ রঙ্গমঞ্চের প্রতিষ্ঠা হয় এবং তাহাতে উৎসাহিত হইয়া খ্যাত ও অখ্যাতনামা বহু নাট্যকার যে অসংখ্য নাটক রচনা করেন, হরচন্দ্র ঘোষের ‘রক্ত-গিরি-নন্দিনী’ ইহাদেরই অন্ততম।



নাটকের বিষয়-বস্তুটি হরচন্দ্র একজন ইংরেজ গ্রন্থকার রচিত ব্রহ্মদেশীয় উপাখ্যানমূলক *Silver Hill* নামক পুস্তক হইতে গ্রহণ করিয়াছিলেন, এই কাহিনীটি অবলম্বন করিয়া বাংলা সাহিত্যে আরও পরবর্তী দুইজন নাট্যকার দুইখানি নাটক রচনা করিয়াছিলেন, তাহা জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুরের 'রক্ত-গিরি' ও কীরোদপ্রসাদ বিজয়াবিনোদের 'কিন্নরী'।

ইতিমধ্যে বাংলা নাট্যসাহিত্য ইহার প্রথম যুগ অতিক্রম করিয়া দ্বিতীয় যুগ বা মধ্যযুগে প্রবেশ করিয়াছে। এই নাটকখানির ভিতর দিয়া হরচন্দ্র বাংলা নাটকের মধ্যযুগোচিত বৈশিষ্ট্যগুলিই ফুটাইয়া তুলিয়াছেন; ভাষা ও নাটকীয় দৃশ্য পরিকল্পনায় হরচন্দ্রের প্রথম মৌলিক নাটকখানিতে যে ক্রটি দেখা গিয়াছিল, তাহা যুগোচিত পরিমার্জনা লাভ করিয়াছে, চরিত্র-সৃষ্টিও কতকটা সার্থক হইয়াছে।

---

## তৃতীয় অধ্যায়

( ১৮৫৪—১৮৭৫ )

### রামনারায়ণ তর্করত্ন

বাঙ্গালীর সামাজিক ও পারিবারিক জীবনের বাস্তব উপকরণ অবলম্বন করিয়া সর্বপ্রথম বাংলা নাটক রচনার কৃতিত্ব রামনারায়ণ তর্করত্নেরই প্রাপ্য। তিনি বাঙ্গালীর সমাজ-জীবনের একজন সুনিপুণ পর্যবেক্ষক ছিলেন এবং আন্তরিক সহানুভূতি দিয়া ইহার নরনারীর চরিত্রসমূহ চিত্রিত করিবার প্রয়াস পাইয়াছিলেন। লেখকের যে সহানুভূতি-গুণের জন্য তাঁহার সাহিত্য-সৃষ্টি সার্থক হয়, রামনারায়ণের মধ্যেও তাহার অস্তিত্ব ছিল। প্রথম বাংলা মৌলিক উপন্যাস তখনও প্রকাশিত হয় নাই, অতএব রামনারায়ণই সর্বপ্রথম আধুনিক বাংলায় সাধারণ বাঙ্গালীর বাস্তব জীবনকে সাহিত্যে স্থান দান করিবার গৌরব লাভের অধিকারী হইয়াছেন। বাংলা নাটকের যথার্থ ইতিহাস রামনারায়ণ হইতেই সূত্রপাত হইয়াছে।

ইতিপূর্বে যে সকল নাটকের কথা আলোচিত হইয়াছে, তাহাদের কোন-খানিই কোনদিন রঙ্গমঞ্চে অভিনীত হইয়াছিল বলিয়া জানিতে পারা যায় নাই। অতএব রামনারায়ণই সর্বপ্রথম বাঙ্গালী নাট্যকার, যাহার রচিত নাটক রঙ্গমঞ্চে অভিনীত হইবার গৌরব লাভ করিয়াছিল। বাঙ্গালীর জীবন যে নাট্যকারে গ্রথিত হইয়া রঙ্গমঞ্চের ভিতর দিয়া সার্থকভাবে রূপায়িত হইতে পারে, রামনারায়ণই সেই সম্ভাবনা আগাইয়া দিয়া গিয়াছিলেন। তাঁহার পূর্ববর্তী কোন বাংলা নাট্যকারেরই প্রভাব পরবর্তী কালে অন্ত্র কাহারও উপর বিস্তৃত হইতে পারে নাই, কিন্তু রামনারায়ণই সর্বপ্রথম নাট্য-কার যিনি তাঁহার প্রতিভা দ্বারা বাংলা সাহিত্যে সর্বপ্রথম নাটক রচনার প্রেরণার সৃষ্টি করিয়াছিলেন এবং তাহাতেই উদ্ভূত হইয়া সমসাময়িক কালে অনেকেই নাটক রচনায় আত্মনিয়োগ করিয়াছিলেন। নিজের সৃষ্টি দ্বারা অন্তকে যিনি সৃষ্টিতে উদ্ভূত করিতে পারেন, তাঁহার সৃষ্টির স্বাধীন মূল্য যাহাই হউক না কেন, বৃহত্তর পটভূমিকার মধ্যে আনিয়া বিচার করিলে, তাহা অনেক বেশী বলিয়া নির্ধারিত হইতে পারে। রামনারায়ণের নাটকের ঘোষ-

শুণ বিচারের মধ্যেই তাঁহার নাটকের মূল্য বিচার করা যায় পারে না ; বাংলা সাহিত্যে নাটক রচনার যে প্রেরণা তিনি দিয়াছিলেন, তাহার ফলাফলের উপরও তাঁহার কৃতিত্ব নির্ভর করিতেছে। অভাব তাঁহার সম্পর্কে এই দিকটাও উপেক্ষা করিলে চলিতে পারে না।

১৮৫৩ খ্রীষ্টাব্দে রংপুর জেলার কুণ্ডী পরগণার জমিদার কালীচন্দ্র রায়চৌধুরী মহাশয় সংবাদপত্রে একটি বিজ্ঞাপন প্রচার করেন। তাহাতে কুলীন-কুল-সর্বস্ব নামক সর্বশ্রেষ্ঠ নাটক রচয়িতাকে ৫০৭ টাকা পারিতোষিক দিবার প্রতিশ্রুতি দেওয়া হয়। রামনারায়ণ প্রতিযোগিতায় যোগদান করিয়া এই পুরস্কার লাভ করেন। ১৮৮৪ খ্রীষ্টাব্দেই এই নাটক মুদ্রিত হইয়া সর্বপ্রথম প্রকাশিত হয়। ইহার বিষয়বস্তু এই প্রকার—

প্রথমে নান্দী—তাহাতে হরগৌরীর বর্ণনা এবং ‘অমূল কল্পিত কুল’ সমূলে নিমূল করিবার জন্য ‘কুলকুণ্ডলিনী’র উদ্বোধন। তারপর ক্রমে সূত্রধার ও নটীর প্রবেশ ও তাহাদিগকর্তৃক যথারীতি নাট্যবর্ণিত বিষয়-বস্তুর আভাস দান। ইহার পর হইতেই মূল কাহিনীর সূত্রপাত।

কুলপালক বন্দ্যোপাধ্যায় বন্দ্যোঘটায় কেশব চক্রবর্তীর সন্তান, তাঁহার অবস্থা সচ্ছল, কোন বিষয়ের জন্য তাঁহার কাহারও দ্বারস্থ হইতে হয় না। কিন্তু তাঁহার গৃহে চারিটি কন্যা অবিবাহিতা, তাহাদের বয়স যথাক্রমে ৩২, ২৬, ১৪ ও ৮ বৎসর ; সমযোগ্য কুলীন পাত্র পাওয়া যাইতেছে না—ইহাই তাঁহার দিবারাত্র দুশ্চিন্তার কারণ, এইজন্য তিনি সমাজের নিন্দাভাজন হইয়াছেন। কুলে জলাঞ্জলি দিয়া যেখানে সেখানেও কন্যাদিগকে পাত্রস্থ করিতে পারিতেছেন না। অনুতাচার্য ও শুভাচার্য নামক দুই ধূর্ত ঘটককে তিনি তাঁহার কন্যাদিগের জন্য পাত্রের সন্ধানে নিয়োজিত করিয়াছেন। ইহাদের মধ্যে অনুতাচার্য ধূর্ত, শঠ ও মিথ্যাপ্রবঞ্চক। সে কপটতা করিয়া ‘সাবর্ণগৃহে কৈবর্তকন্যা, শুদ্ধ শ্রোত্রিয় বরে ক্ষত্রিয়কন্যা, বিষ্ণুঠাকুরের বংশে বৈষ্ণবকন্যা’ ইত্যাদি বিবাহ দিয়াছে বলিয়া গর্ব অনুভব করিয়া থাকে। কপটতা করিয়া কাণা, খোঁড়া, অন্ধ, আতুর ও উন্মাদ পাত্রপাত্রীর বিবাহের ব্যবস্থা করিতেও সে দক্ষ। কিন্তু শুভাচার্য এই পথের পথিক নহে, তাহার প্রকৃতই বিদ্যাবুদ্ধি ও দায়িত্ববোধ ছিল। অনুতাচার্য কুলপালকের চারিটি কন্যার জন্য একটি ষাট বৎসর বয়স্ক বৃদ্ধ পাত্র স্থির করিয়া আসিয়াছে। কুলপালক তাহার নির্দেশক্রমে মাত্র একদিনের মধ্যেই তাহার সঙ্গে তাহাদের বিবাহের

আয়োজন করিলেন। সেদিন বিবাহের দিন তারিখ নাই, কিন্তু বিবাহের জ্ঞাত শুভ দিনক্ষণের প্রতীক্ষা করিয়া থাকিলে বরের দোষ প্রকাশ পাইয়া যাইতে পারে বিবেচনায় অনুতাচার্য কুলপালকে একদিনের মধ্যেই কার্য নির্বাহ করিয়া ফেলিবার জ্ঞাত বলিল; কুলপালকও আপত্তি করিলেন না।

কুলপালকের স্ত্রী কস্তাদিগের বিবাহের আয়োজন করিতে প্রস্তুত হইলেন। তাঁহার বহুদিনের মনের সাধ আজ পূর্ণ হইতে চলিয়াছে জানিয়া তিনি পরম আনন্দিত হইলেন। কি ভাবে তিনি জামাতার সঙ্গে ব্যবহার করিবেন, বশীকরণের কি কি ঔষধ কি উপায়ে তাহার উপর প্রয়োগ করিবেন, তাহা তিনি ভাবিতে লাগিলেন। কিন্তু মেয়েদিগকে এখনও এই সংবাদ জানান হয় নাই, সর্বপ্রথম তিনি তাহাদিগকে সংবাদ দিতে গেলেন।

কুলপালকের চারি কস্তার নাম যথাক্রমে জাহ্নবী, শান্তবী, কামিনী ও কিশোরী। জ্যেষ্ঠা কস্তা এই সংবাদ শুনিয়া বিব্রত হইল, দীর্ঘনিঃশ্বাস ফেলিয়া বলিল, ‘এই বয়সে যমের সঙ্গে বিবাহ হইলেই ভাল হয়। বৃদ্ধ বয়সে আর এই বিড়ম্বনা কেন?’ দ্বিতীয়া কস্তা শান্তবী এই সংবাদ শুনিয়া আশ্চর্যম্বিতা হইল, সে একথা বিশ্বাসই করিতে পারিল না; সে বলিল, ‘আমরা কুলীন কস্তা, আমাদের আবার বিবাহ কি?’ তৃতীয়া কস্তা কামিনীর বয়স এখনও কম, সে এই সংবাদ শুনিয়া তাহার সোংশুক চাকল্য মাতার নিকট গোপন করিতে পারিল না। এত অল্প বয়সেই যে তাহার এই সৌভাগ্যের উদয় হইয়াছে, ইহা ভাবিয়া বলিল, ‘এ বর যেমনই হউক, বিবাহ হইলেই হয়; না হওয়া পর্যন্ত বিশ্বাস কি?’ সে তখনও মনে করিল, মাতা তাহার সঙ্গে পরিহাস করিতেছেন; কারণ, এই প্রকার মিথ্যা বিবাহের কথা বলিয়া ব্রাহ্মণী কতদিন তাঁহার কস্তাদিগকে ভুলাইয়াছেন। এখন তাঁহার কথায় আর তাহারা বিশ্বাস স্থাপন করিতে পারে না। কুলপালকের কনিষ্ঠা কস্তা কিশোরী পাড়ায় মেয়েদের সঙ্গে খেলিতে বাহির হইয়া গিয়াছে, সে এখনও এই সংবাদ পায় নাই। ভয়ীর ডাক শুনিয়া সে খেলা ছাড়িয়া আসিল। মা তাহাকে এই সংবাদ দিলেন। বিবাহ কাহাকে বলে সে জানে না। মা তাহাকে বুঝাইয়া দিলেন। সে শুনিয়া খুসী হইল। এইবার ব্রাহ্মণী পাড়ায় প্রতিবেশিনীদিগকে সংবাদ দিতে বাহির হইলেন। অল্পক্ষণের মধ্যেই প্রতিবেশিনীগণ আসিয়া কুলপালকের গৃহে সমবেত হইতে লাগিল;

কুলপালকের কস্তাদিগের বিবাহের কথা শুনিয়া তাহার কেহ কেহ নিষেধের স্বামি-দুর্ভাগ্যের কথা শ্রবণ করিতে লাগিল। সকলে সমবেত হইলে তাহার একসঙ্গে ‘জল সহিতে’ গেল।

যথাসময়ে পুরোহিত তাঁহার একটি ছাত্রকে সঙ্গে লইয়া শুভকার্য নির্বাহ করিবার জন্য কুলপালকের গৃহে আসিয়া উপস্থিত হইলেন। ফলারের লোভে নিমজ্জিত ব্রাহ্মণগণ আসিয়া সমবেত হইতে লাগিলেন।

বাড়ীতে প্রকৃতই বিবাহের উদ্দেশ্যে আয়োজন দেখিতে পাইয়া কুলপালকের জ্যেষ্ঠা কস্তা জাহ্নবী তাঁহার কনিষ্ঠা শাস্তবীকে জিজ্ঞাসা করিল, ‘সত্যি কি তাহা হইলে আমাদের বিবাহ হইতে চলিয়াছে?’ শাস্তবীও সেই রকমই অসুস্থমান করিল। জাহ্নবী তাহার বিগতযৌবনের জন্য অসুস্থতাপ করিয়া বলিল, ‘এখন আর বিবাহ হইয়া কি হইবে?’ শাস্তবী বলিল, ‘হটুক না, দেখা যাউক।’ কিন্তু জাহ্নবী কিছুতেই তাহার অবস্থার সঙ্গে বোঝাপড়া করিয়া লইতে পারিল না। কনিষ্ঠা ভগ্নীষ্ম কামিনী ও কিশোরী বর দেখিতে ছুটিয়া গিয়াছে। তাহার ফিরিয়া আসিয়া শাস্তবীর নিকট বরের বর্ণনা করিল, ‘প্রবীণ বয়স শীর্ণজীর্ণ কলেবর।’ কামিনী বলিল, ‘একমাত্র বড়দিনের সঙ্গে তাহাকে মানাইতে পারে।’ শাস্তবী বলিল, ‘পিতার নিকটে এই বিষয়ে প্রতিবাদ করিব’; কিন্তু সকলেই এই ভাবিয়া নিরস্ত হইল যে, প্রতিবাদ করিয়া ফল হইবে না।

বিবাহ-সভায় দেখা গেল, বর শুধু বৃদ্ধই নয়, অকাট মূর্খ, বধির ও কাণা; সর্বদেহ দাঁদের দাগ, মুখে বসন্তের চিহ্ন। ঘটক অনুতাচার্য তাহার পরিচয় দিলেন, ‘বর বিষ্ণুচাকুরের সন্তান, ফুলের মুখটি।’ কুলপালক তাঁহার চারিটি কস্তাকে তাহার হস্তে অর্পণ করিলেন।

নাট্যকার তাঁহার উক্ত নাটকের এক একটি ভাগকে ‘অঙ্ক’ বলিয়া নির্দেশ করিয়াছেন, অঙ্কগুলি আর কোন দৃশ্য কিংবা গভীক দ্বারা বিভক্ত নহে। সংস্কৃত নাটকের রীতি অনুযায়ী এক অঙ্কেই এক একটি দৃশ্য সম্পূর্ণ হইয়াছে। নানী ও প্রতাবনা দ্বারা এই নাটকের আরম্ভ হইলেও তাহাতে সংস্কৃত নাটকের আদিক আভ্যোপান্ত ব্যবহৃত হয় নাই। রামগতি জ্ঞানরত্নও লিখিয়াছেন, ‘সংস্কৃতে “কার্য-নির্বাণেহুতম্” এই এক যে প্রধান নিয়ম আছে, তাহা রামনারায়ণ রক্ষা করিতে পারেন নাই।’ যে বিশিষ্ট উদ্দেশ্যে প্রণোদিত হইয়া রামনারায়ণ এই নাটকখানি রচনায় প্রবৃত্ত হইয়াছিলেন, তাহাই সর্বাগ্রে সম্পূর্ণ করিয়া তুলিবার জন্য তিনি

বিভিন্ন অঙ্কের মধ্য দিয়া একটি ক্ষীণ অস্পষ্ট কাহিনীর সূত্র ধরিয়া কতকগুলি অসংলগ্ন চিত্র পরিবেশন করিয়াছেন, তাহা সত্ত্বেও মূল কাহিনীর সূত্রটি ইহাতে একেবারে প্রচ্ছন্ন হইয়া পড়ে নাই ; উপরে নাটকের যে কাহিনীটি বর্ণিত হইয়াছে তাহা এই অসংলগ্ন অঙ্কগুলির মধ্য হইতেও উদ্ধার করিয়া লইতে কোন বেগ পাইতে হয় না। অতএব নাটকটির ‘দ্রষ্ট বলিয়া কিছু নাই’ এমন কথা নিঃসন্দেহ ভাবে বলিতে পারা যায় না। তবে একথা সত্য যে, কতকগুলি অসংলগ্ন চিত্র দ্বারা মূল কাহিনী কতকটা অস্পষ্ট হইয়া পড়িয়াছে ; কিন্তু এই চিত্রগুলি নাটকের মধ্যে অসংলগ্ন হইলেও নাট্যকারের রচনার মূল উদ্দেশ্য সাধনে সহায়ক হইয়াছে। রামনারায়ণ সম্পূর্ণ উদ্দেশ্য-নিরপেক্ষ হইয়া এই নাটক রচনা করিতে পারেন নাই, তাহা স্মরণ রাখিয়া তাঁহার এই নাটকের মূল্য বিচার করিলেই তাঁহার উপর যথার্থ সুবিচার করা হয়।

‘কুলীন-কুল-সর্বস্ব’ বাংলা ভাষায় সর্বপ্রথম যথার্থ নাটক—নাট্যকারে রচিত সামাজিক কিংবা দার্শনিক প্রবন্ধ নহে। বিষয়বস্তুর গুণেই যে ইহা সর্বপ্রথম বাঙ্গালীর কাছে নাটক বলিয়া সমাদর লাভ করিয়াছিল, তাহা নহে—ইহার মধ্যে এমন কতকগুলি বিশিষ্ট নাটকীয় গুণের পরিচয় লাভ করা যায়, যাহা ইতিপূর্বে এই শ্রেণীর রচনার মধ্যে আর দেখা যায় নাই। এই গুণগুলি বহুলাংশে অপরিশুদ্ধ ও অপরিষ্কৃত হইলেও ইহাদের মধ্যেই বাংলা নাট্য-সাহিত্যের ভবিষ্যৎ সম্ভাবনার সূচনা দেখিতে পাওয়া গেল—এই হিসাবে ইহা বাংলা নাট্যসাহিত্যের সর্বপ্রথম বিশ্বয়। বিষয়টি একটু বিস্তৃতভাবে ও দৃষ্টান্ত সহযোগে আলোচনার যোগ্য।

বাংলা নাট্যসাহিত্যের ইতিহাসে ‘কুলীন-কুল-সর্বস্ব’ নাটকেই চরিত্রসৃষ্টির সর্বপ্রথম প্রয়াস দেখিতে পাওয়া যায়—সে প্রয়াস যতই অপরিষ্কৃত হউক, তথাপি ইহার অস্তিত্ব অস্বত্ব করিতে বেগ পাইতে হয় না। একথা সত্য যে, ঘটনার ঘাত-প্রতিঘাতের ভিতর দিয়া ইহার কোন চরিত্রই সর্বাঙ্গীণ ও সুসজ্জত পরিণতির পথে অগ্রসর হইতে পারে নাই, কতকগুলি বিচ্ছিন্ন দৃশ্যের মধ্যে তাহা বিক্ষিপ্ত হইয়া আছে। তথাপি একথাও সত্য যে, ইহাদের কোন কোনটির মধ্যে মানবিক অসুস্থতির স্বকোমল স্পর্শ রহিয়াছে—ইহাদের প্রাণ-স্পন্দন অস্বত্ব করিতে পারা যায়, নাট্যকারের উদ্দেশ্যসিদ্ধির জন্য ইহারা কেবলমাত্র কতকগুলি কৃত্রিম পুস্তলিকার মত অভিনয় করিয়া যায় নাই। নাট্যকার যে বেদনাকে রূপ দিতে চাহিয়াছিলেন, তাহা মানবিক অসুস্থতির

ভিতর দিয়াই বাক্ত হইয়াছে, কোন কৃত্রিম উপায় অবলম্বন করিয়া তাহা প্রকাশ পায় নাই। রামনারায়ণের ইহাই মৌলিক কৃতিত্ব।

প্রথমেই কুলপালকের চারিটি কন্যার কথা বলিব। কৌলীন্ডের যুগকাষ্ঠে ইহাদের চারিটিকেই একসঙ্গে বলি দেওয়া হইয়াছে, কিন্তু চরিত্রগুলির সুস্পষ্ট স্বাতন্ত্র্য নাট্যকার বিস্মৃত হন নাই। ইহারা এক মাতাপিতার সন্তান, এক বরে সমর্পিত ও সমভূতগোত্রের অধিকারিণী হইয়াও যে নিজেদের দিক হইতে পরস্পর স্বতন্ত্র এবং সুখদুঃখের প্রতিক্রিয়াও যে তাহাদের প্রত্যেকের উপর বিভিন্ন তাহা নাট্যকার অত্যন্ত সতর্কতার সঙ্গে অমুদ্রব করিয়াছেন। মাতা একদিন তিনটি কন্যাকে ডাকিয়া আকস্মিক ও অপ্রত্যাশিতভাবে তাহাদের বিবাহের সংবাদ দিলেন। উপস্থিত তিনটি কন্যা এই সংবাদ তিনটি বিভিন্ন দিক হইতে গ্রহণ করিল। জ্যেষ্ঠা কন্যা জাহ্নবীর বয়স ৩২।৩৩, সে দীর্ঘনিঃশ্বাস ফেলিল, বিবাহ-বিষয়ে সকল ঔৎসুক্য স্বভাবতঃই তাহার দূর হইয়া গিয়াছে, সে ইহাতে কোন রকম কৌতূহল দেখাইল না; বয়সোচিত তাহার সৈধ দেখা দিয়াছে। দ্বিতীয়া কন্যা শান্তবীর বয়স কিছু কম, তথাপি ২৬। সে আশা করিতে পারে না যে, কুলীনকন্যা হইয়া জন্মাইয়া তাহার কোনদিন বিবাহ হইতে পারে। কিন্তু যদি হয়, তবে তাহা হইতে তাহার সকল ঔৎসুক্য যে একেবারে দূর হইয়া গিয়াছে, তাহাও নহে—সে বলে, ‘হৌক না, দেখা যাক।’ এই কৌতূহলটুকু এখনও তাহার অবশিষ্ট আছে, এই দিক দিয়া সে জাহ্নবী হইতে স্বতন্ত্র। জাহ্নবী যখন বলিল, ‘আর বিবাহ করিয়া কি হইবে?’ সে বলিল, ‘দ্বিদি, ক্ষতি কি, হলোই বা।’ সামান্য একটি কথা, কিন্তু ইহার ভিতর দিয়া অতিক্রান্ত যৌবনের একটি অনাস্বাদিত অভিলাষ কি অপূর্ব বেদনা-মধুর পরিচয় লাভ করিয়াছে! জ্যেষ্ঠা ভগিনীর নিকট ইহার অধিক আর সে কি খুলিয়া বলিতে পারে? রক্তমাংসের একটু উষ্ণ স্পর্শ তাহার চরিত্রটির মধ্যে যেন অনুভব করা যায়। তারপর কামিনীর মুখ হইতে শান্তবীর বরের যখন প্রত্যক্ষ বর্ণনা শুনিতে পাইল, তখন সে বিজ্রোহী হইয়া উঠিল, জাহ্নবীকে বলিল, ‘চল না ভাই! ঘরে গিয়ে বাবাকে বলি, এমন বে কি না দিলেই হয় না?’ শান্তবীর জীবনে এখনও আশা আছে, সে জাহ্নবীর মত সকল সুখে জলাঞ্জলি দিয়া বসে নাই, এখনও সে আশা করে বাবাকে বলিয়া এই বরকে বিদায় করিয়া দিলে ভবিষ্যতে যোগ্য বর জুটিলেও জুটিতে পারে। বাবার উপর তাহার অভিমান হয়, ‘তিনি কেন কুলের কাঁটা কেলে

যোগ্য বরে আমাদিগকে দিলেন না।’ আশাই ত জীবন, শান্তবীর মধ্যে আশা আছে, সেইজন্ত তাহার মধ্যে সেই জীবনের স্পন্দন অনুভব করা যায়।

কামিনীর বয়স আরও কম, মাত্র চতুর্দশ বৎসর ; অতএব বিবাহ-বিষয়ে ঔৎসুক্য তাহার পূর্ণমাত্রায়ই বর্তমান আছে, তাহা কোনদিক দিয়া ক্ষুদ্র হইবার কোন কারণ ছিল না। সে তাহার বিবাহের সংবাদ শুনিয়া চঞ্চল হইয়া উঠিল, ‘শুনিয়া এ শুভকথা হয়েছে চঞ্চল’। সে একটু মুখরা ও স্পষ্টভাষিণী, আকস্মিক বিবাহের সংবাদ শুনিয়া তাহার মনের মধ্যে তাহার যে প্রতিক্রিয়া দেখা দিয়াছে, তাহা সে সরলভাবে মুখে প্রকাশ করিয়া বলিয়াছে। তাহার স্বভাবের মধ্যে এমন একটা সরলতার পরিচয় পাওয়া যায়, যাহা তাহার বয়সী বালিকার মধ্যেই সম্ভব, এইখানেই জাহ্নবী ও শান্তবীর সঙ্গে তাহার পার্থক্য। এইজন্তই দেখিতে পাই, বর আসিয়াছে শুনিয়া সে তাহার কনিষ্ঠা ভগিনীকে লইয়া ছুটিয়া দেখিতে গিয়াছে। তারপর বরকে দেখিয়া যখন তাহার স্বপ্ন ভাঙিয়া গিয়াছে, তখন সে তাহাও অত্যন্ত সহজভাবে গ্রহণ করিয়াছে। জীবন-সম্পর্কে এখনও তাহার কোন গুরুতর দায়িত্ববোধ জন্মে নাই, ইহা তখনও সেই চতুর্দশী বালিকার নিকট নিতান্ত সহজ রঙ্গরসের বিষয়। সে জাহ্নবী ও শান্তবীর মত কোন বিষয় সম্বন্ধে এত গভীরভাবে তখনও ভাবিতে শিখে নাই। জাহ্নবী তাহার জীবনের আশা পিছনে ফেলিয়া আসিয়াছে, মরীচিকার মত সেই আশা এখনও শান্তবীর সম্মুখে মধ্যে মধ্যে দেখা দেয়, কামিনী এখনও কোন বিষয়ে স্থিরভাবে আশা করিতে শিখে নাই, জীবনের পথে এখনও সে নিতান্ত লঘুপদে বিচরণ করে ; তাহার কোন অবলম্বন নাই, অবলম্বনের প্রয়োজনও তাহার তখনও দেখা দেয় নাই।

কৌলীন্তের যুগকাষ্ঠে যে কয়টি মেয়েকে একসঙ্গে বলি দিবার ব্যবস্থা করা হইয়াছে, তাহাদের মধ্যে সর্বকনিষ্ঠা কিশোরীর চিত্রটি সর্বাপেক্ষা করণ। মাতা যখন কন্তাদের বিবাহের সংবাদটি লইয়া কন্তাদের সম্মুখে আসিলেন, তখন কিশোরী পাড়ার সমবয়স্ক বালিকাদিগের সঙ্গে লুকোচুরি খেলিতে গিয়াছে—সে তখন এ অঙ্গতেই নাই। সে তখনও কাদামাটি লইয়া ধুলির উপর খেলার সংসার ভাঙে গড়ে ; অন্তরে কিংবা বাহিরে প্রকৃত সংসারের মধ্যে সে তখনও প্রবেশও করে নাই। অতএব সে তাহার আঘাতের যে কি তীব্রতা, তাহা বুঝিবে কি করিয়া ? মাতা তাহাকে ডাকিয়া তাহার দায়িত্ব সম্বন্ধে সচেতন করিয়া দিতে গেলেন ; কিন্তু এই সম্বন্ধে বাহির হইতে কি কাহাকেও সচেতন করিয়া



দিতে হয়? এই বোধ যে আপনা হইতেই আসে। সেইজন্য স্বভাবতঃই মাতার কথার কোন ফল হইল না। মাতা যখন বলিলেন, তাহার বিবাহ হইবে, তখন সে বুঝিতেই পারিল না, ইহাতে গুরুতর এমন কি একটা আছে। সে জানে বাড়ীতে একটা কিছু হইলেই খাওয়া-দাওয়া হয়। সেইজন্য সে এই কথা শুনিবামাত্র জিজ্ঞাসা করিল, ‘ও মা! তা কি আমি খাব?’ নাট্যকার সংসার এবং জীবন সম্পর্কে সম্পূর্ণ অনভিজ্ঞ। আট বৎসর বয়স্ক বালিকার মূঢ়তার এইভাবে পরিচয় দিয়াছেন। তারপর সে যখন শুনিতে পাইল, তাহাদের চারি ভগিনীরই বিবাহ হইবে, তখন সে জিজ্ঞাসা করিল, ‘ও মা! তবে তোর হবে না?’ ইহার মধ্য দিয়া যে একটি ছল হাস্যরসের পরিচয় প্রকাশ পাইয়াছে, তাহা নহে—ইহা দ্বারা তৎকালীন সমাজের উপর ভীষণ কশাঘাত করা হইয়াছে। বালিকার এই নিতান্ত শিশুহুলভ সরলতার সঙ্গে আট বৎসর বয়স্ক বৃদ্ধের বিবাহের পরিকল্পনা ভাবের দিক দিয়া এক অপূর্ব বৈপরীত্য সৃষ্টি করিবার কলে ইহা দ্বারা উচ্চাদের নাট্যিক গুণও সৃষ্টি হইয়াছে। এই নিতান্ত সংসার-অনভিজ্ঞা মূঢ়া বালিকার দিক হইতে এই নাটকের পরিণতির কথা চিন্তা করিলে ইহার করুণ রস আপনা হইতেই উজ্জ্বল হইয়া উঠে। নাট্যকারের উদ্দেশ্য-পূরণের সার্থকতার কথা বাদ দিলেও, ইহার মধ্যে যে একটি সহজ মানবিক অসুস্থতির স্পর্শ রহিয়াছে, তাহা যে-কোন উচ্চাঙ্গ নাটকেরও সার্থক অবলম্বন হইতে পারে।

কুলপালকের চারিটি কস্তার এই প্রকার স্বাভাবিক রক্ষা করিয়াই নাট্যকার শেষ পর্যন্ত অগ্রসর হইয়া গিয়াছেন। তবে একথা সত্য যে, চরিত্রগুলি অসম্পূর্ণ, ইহাদের সুসজ্জিত নাট্যিক পরিণতি নাট্যকার দেখাইতে পারেন নাই। এই হিসাবে ‘কুলীন-কুল-সর্বস্ব’ স্বার্থ নাট্যিক উপাদান থাকিলেও তাহাদের পূর্ণাঙ্গ বিকাশ নাই। ইহাতে আভাস মাত্রই আছে, বিকাশ ও পরিণতি নাই। তাহার কারণ, ‘কুলীন-কুল-সর্বস্ব’কে পূর্ণাঙ্গ নাটকরূপে রচনা করা নাট্যকারেরও উদ্দেশ্য ছিল না—ইহাতে বিশেষ একটা সমাজ-ব্যবস্থার দৃষ্টি দেখানই উদ্দেশ্য ছিল। নাটক রচনা করিতে গিয়া নাট্যকার কখনও তাহার এই সুনির্দিষ্ট উদ্দেশ্যের কথা বিস্মৃত হইতে পারেন নাই। ইহার জন্যই এই চরিত্রগুলি অধিকতর স্পষ্ট হইয়া উঠিতে পারে নাই।

নাট্যিক চরিত্রগুলির যে আভাসটুকু কুলপালকের চারি কস্তার পরিকল্পনার মধ্যে পাওয়া যায়, ‘কুলীন-কুল-সর্বস্ব’র আর কোন চরিত্রের মধ্যে তাহা পাওয়া

যায় না। ইহার কারণ, ইহার অধিকাংশ চরিত্রই অভ্যস্ত সংক্ষিপ্ত ; সেইজন্যই তাহা পরিষ্কৃত হইয়া উঠিতে পারে নাই। বিশেষতঃ পুরুষ-চরিত্রগুলি একটু বেশী কৃত্রিম ; ইহার প্রধান কারণ, পুরুষ-চরিত্র সম্পর্কে তিনি যে ভাষা ব্যবহার করিয়াছেন, তাহার কৃত্রিমতা।

স্ত্রী-চরিত্রগুলির মধ্যে আর একটি চরিত্র উল্লেখযোগ্য, তাহা ফুলকুমারী। মূল নাট্যিক কাহিনীর সঙ্গে তাহার কোন যোগ নাই—তবে নাট্যকারের উদ্দেশ্য-সিদ্ধির দিক দিয়া ইহার বিশেষ সার্থকতা আছে। এই নাটকে কুলপালকের কন্যাদিগের অবিবাহিত জীবনের চিত্রটিই আমরা দেখিয়াছি, তাহাদের বিবাহিত জীবনের চিত্রটি কাহিনীর বাহিরে পড়িয়া গিয়াছে। সেইজন্য এই নাটকে একটি বিবাহিতা কুলীন-কন্যার জীবন-চিত্রের নিতান্ত প্রয়োজন ছিল। ফুলকুমারী বিবাহিতা, তাহার জীবন-চিত্রের ভিতর দিয়া নাট্যকার কুলীন-কন্যার জীবনের আর একটি মূল্যবান দিকের পরিচয় দিয়াছেন, এই হিসাবে তাহার চরিত্র কুলপালকের কন্যাদের চরিত্রের পরিপূরক বলা যাইতে পারে।

ফুলকুমারী বিবাহিতা যুবতী ; বিবাহের পর হইতে সে যথারীতি পিত্রালয়েই বাস করিতেছে। যখন অর্থের প্রয়োজন হইত, তখনই মাত্র স্বামী তাহার নিকট আসিয়া অর্থের জন্ত উৎপীড়ন করিত, স্বামী-স্ত্রীর স্বাভাবিক দাম্পত্য জীবন তাহাদের ছিল না। ফুলকুমারীর দুঃখ কাহারও নিকট খুলিয়া বলিবার নহে, সে মনের দুঃখ মনেই চাপিয়া রাখিয়া দিনের পর দিন কাটাইয়া যাইতেছে, পাড়া-সম্পর্কিতা এক ঠানদিদির অমুরোধে সে তাহার একদিনের দুঃখের কথা বর্ণনা করিয়াছে মাত্র। বর্ণনাটি যেমন করুণ, তেমনই মর্মস্পর্শী ; বিবাহিতা কুলীনকন্যার জীবনের এই স্বগভীর বেদনা পাঠকের অন্তর স্পর্শ না করিয়া থাকিতে পারে না। নাট্যকার তাহার ভিতর হইতে একটি রক্তমাংসের দেহাঙ্গিত স্বাভাবিক নারীহৃদয়ের সন্ধান পাইয়াছেন, নিতান্ত মানবিক দৃষ্টিকোণ হইতে তাহা বিশ্লেষণ করিয়া দেখাইয়াছেন। ইহার মধ্যেও নাট্যিক চরিত্রের বীজ ছিল, কিন্তু সে বীজকে নাট্যকার মৃত্তিকাতল হইতে বাহির করিয়া স্থূণালোকে বিকাশ লাভ করিবার সুযোগ দেন নাই। অতএব তাহার মধ্যে চরিত্রসৃষ্টির যে পরিচয় পাই, তাহা তাহার অন্তরের পরিচয়, পল্লবিত পত্রাশায়ের পরিচয় নহে। প্রকৃত পক্ষে ফুলকুমারীর ব্যর্থ ও করুণ বিবাহিত জীবনের চিত্র হইতে এই নাটকের উদ্দেশ্য যতখানি সফল

হইয়াছে, ফুলপালকের কুমারী কণ্ঠাদিগের জীবনের চিত্র হইতে তাহার একাংশও সম্বল হয় নাই। ফুলকুমারীর একটি দিনের মর্যাস্তিক অভিজ্ঞতা এই সমগ্র নাটকাখ্যানটির উপর যেন একটি ঘন বিবাদের ছায়া ফেলিয়া রাখিয়াছে। ফুলকুমারীর জীবনের এই চিত্রটি পরবর্তী বহু বাংলা সামাজিক উপন্যাস ও নাটকের উপজীব্য রূপে গ্রহীত হইয়াছে, সেইজন্ত ইহা এখানে সংক্ষেপে বর্ণনা করা প্রয়োজন মনে করি।

ফুলকুমারী তাহার ঠানদিদির নিকট বর্ণনা করিতেছে,—“একদিন ঘাটে বসিয়া কাপড় কাচিতেছি, এমন সময় শুনিতে পাইলাম, তোমাদের জামাই আসিতেছে। কাপড় কাচা পড়িয়া রহিল, মনের আনন্দ মনে চাপিয়া বাড়ী কিরিয়া গেলাম; আশা করিয়া রহিলাম, বহুদিন পর তাহার সঙ্গে আমার স্নেহের মিলন হইবে। এতদিন পর কি ভাবে তাহার সঙ্গে আমি ব্যবহার করিব, তাহাই ভাবিতে লাগিলাম। বাড়ীর সকলেই জামাতাকে যথোচিত আদর অভ্যর্থনা জানাইতে গেল; কিন্তু জামাতা বলিল, ‘ব্যভার না পাইলে এখানে আর পা দুইব না।’ শুনিয়া মাতা খাড়ু বাঁধা দিয়া টাকা ধার করিয়া আনিলেন, সেই টাকা হাতে পাইয়া জামাতা পা দুইল। তথাপি টাকা অল্প হইল বলিয়া অগ্রসরতা প্রকাশ করিতে লাগিল। রাত্রে জামাতার আহ্বারের আয়োজন করা হইল। আহ্বারে বসিয়া, ‘ইহা খায়, উহা ফেলে নবাবী করিয়া।’ রাজিতে শয়নগৃহে নিজ্জার ভাণ করিয়া তাহার প্রতীক্ষায় বিছানায় শুইয়া আছি, এমন সময় সেই ‘পাষণ্ড’ গৃহের মধ্যে প্রবেশ করিল। আমাকে ঠেলিয়া আগাইয়া বলিল, ‘শীঘ্র করি অর্থ মোর হাতে দেও আনি।’ নতুবা তৎক্ষণাৎ চলিয়া যাইবে বলিয়া ভয় দেখাইল। কাটনা কাটিয়া যে কিছু কড়ি সঞ্চয় করিয়াছিলাম, তাহা সবই আনিয়া তখন তাহার হাতে দিলাম। ‘তথাপি অধিক দ্বাণ্ড কহিল পাগল।’ কিন্তু আর অধিক দিতে পারিলাম না, সেই ক্রোধে সে গৃহ হইতে বাহির হইয়া গিয়া বাবার টোলে দরমা পাতিয়া শুইয়া রাজি কাটাইল। তারপর প্রভাতে উঠিয়া কখন চলিয়া গেল, আর তাহার দেখা পাওয়া গেল না। আর এদিকে আমি, ‘একাকিনী বিরহিণী যামিনী আগিয়া, নয়ন করেছি রাঙা কাঁদিয়া কাঁদিয়া।’ ফুলকুমারীর মুখ হইতে এই বৃত্তান্ত শুনিয়া ঠানদিদির বুক কাটিয়া যাইতে লাগিল, তাহাকে বাধা দিয়া তিনি বলিলেন, ‘আর বলিস্নে, বলিস্নে, বুক ফেটে যায়।’ তিনি জাহাকে প্রবোধ দিতে গেলেন, কিন্তু ফুলকুমারী প্রবোধ মানিল না, অব্বোরে

কাঁদিতে লাগিল, বলিল, 'ঠান্দিদি! এ থাকাক্ষেয়ে না থাকা ভাল! না থাকলে মনকে প্রবোধ দেওয়া যায়, এ থেকে নেই, এ কি সামান্টি হুংখু!' 'কুলীন-কুল-সর্বস্ব' নাটকের যথার্থ উদ্দেশ্য এই চরিত্রটির ভিতর দিয়াই এই ভাবে প্রকাশ পাইয়াছে, কুলপালকের কন্যাগণ ইহার ভূমিকা রচনা করিয়াছে মাত্র। অতএব এই চরিত্রটিকে নাটকের মধ্যে অবাস্তব বলিয়া উপেক্ষা করা যায় না।

এই নাটকের মধ্যে আর একটি জীৱিত্র বড় বাস্তব ও স্বাভাবিকরূপে চিত্রিত হইয়াছে; তাহা স্মৃতির চরিত্র। ইহা অত্যন্ত সংক্ষিপ্ত, কিন্তু সংক্ষিপ্ত হইলেও নাট্যকার ইহার মধ্যে একটি অতি সহজ মানবিক অহুভূতির সন্ধান পাইয়াছেন। ইহার মধ্য দিয়া কুলীন-কন্যাদিগের বিবাহিত জীবনের আর একটি দিক প্রকাশ পাইয়াছে—অতএব নাটকের মূল উদ্দেশ্য সাধনের জন্য ইহার পরিকল্পনার সার্থকতা অনস্বীকার্য, ইহাকেও পূর্বোক্ত জীৱিত্রগুলির পরিপূরক বলিয়া গ্রহণ করা যাইতে পারে। এইভাবে বিভিন্ন জীৱিত্রের ভিতর দিয়া নাট্যকার কুলীন-কন্যার জীবনের একটি পূর্ণাঙ্গ চিত্র আঁকিয়াছেন। চরিত্রগুলিকে স্বতন্ত্র করিয়া বিচার করিলে চিত্রটি অসম্পূর্ণ মনে হইতে পারে, কিন্তু পূর্বোক্ত কয়টি কুলীন-কন্যা ও এই স্মৃতির চরিত্রকে সমগ্রভাবে একসঙ্গে বিচার করিয়া দেখিলে চিত্রটি পূর্ণাঙ্গ বলিয়া বিবেচিত হইতে পারে। স্মৃতি স্বামী-পুত্রবতী কুলীন-কন্যা। বহুপত্নীক কুলীন স্বামীদিগের শিশুপুত্রের প্রতি আচরণের স্বন্দর দৃষ্টান্ত ইহাতে পাওয়া যায়। কুলপালকের কন্যাদের বিবাহোপলক্ষে স্মৃতির স্বামী উদরপরায়ণের নিমন্ত্রণ হইয়াছে, শিশুপুত্রটিকে সঙ্গে লইয়া যাইবার জন্য সে তাহার স্বামীকে অহুরোধ করিয়া বলিল, 'ভাল-মন্দ সামগ্রী খেতে পায় না, নে যাও, খেয়ে আসবে।' কথাটির ভিতর দিয়া দরিদ্রা মাতার সন্তানের প্রতি স্বাভাবিক স্নেহ স্বন্দরভাবে প্রকাশ পাইয়াছে, কিন্তু উদরপরায়ণ চপেটাঘাত করিয়া শিশুকে পিছনে ফেলিয়া রাখিয়া চলিয়া গেল। রোদ্ধাঙ্গমান শিশুকে অভিযানে ফোড়ে লইয়া স্মৃতি গৃহে ফিরিয়া গেল। শিশুটির চরিত্রও এখানে নাট্যকার স্বন্দর ও সুসঙ্গত রূপে ফুটাইয়া তুলিয়াছেন। এই বিচিত্র ও বিভিন্নমুখী মানব চরিত্রগুলির পরিকল্পনার সার্থকতা হইতেই রামনারায়ণের মধ্যে প্রকৃত নাট্যকারের প্রতিভার পরিচয় স্পষ্ট হইয়া উঠিয়াছে।

তথাপি এ কথা অস্বীকার করিবার উপায় নাই যে, রামনারায়ণের জীৱিত্রগুলির পরিকল্পনা ও রূপায়ণ বহুলাংশে সার্থকতা লাভ করিলেও, পূর্ব-

চরিত্রগুলি তত সার্থকতা লাভ করিতে পারে নাই, ইহাদিগকে বহুলাংশে কৃত্রিম বলিয়া মনে হয়। ইহার প্রধান কারণ, ইহাদের ব্যবহৃত ভাষা। রামনারায়ণের ভাষা সম্বন্ধে পরে আরও বিস্তৃতভাবে আলোচনা করা হইয়াছে। পুরুষ-চরিত্রগুলির সম্পর্কে রামনারায়ণ যে ভাষা ব্যবহার করিয়াছেন, তাহা তৎকালপ্রচলিত সাধু সংস্কৃত-বহুল গদ্য—এমন কি সহজ গদ্যও নহে। প্রধানতঃ এই কৃত্রিম ভাষার প্রয়োগের অশ্রুই পুরুষ-চরিত্রগুলি ক্ষুণ্ণতা লাভ করিতে পারে নাই। তারপর পুরুষ-চরিত্রগুলিকে রামনারায়ণ ‘type’ বা ছাঁচরূপেই গ্রহণ করিয়াছেন—ইহাদিগকে পরস্পর স্বতন্ত্র করিয়া রক্তমাংসের কোন বিশিষ্ট রূপ দিতে পারেন নাই। পুরুষ-চরিত্রের নামগুলি হইতেই বুঝিতে পারা যাইবে যে, নাট্যকার ইহাদিগকে কতকগুলি মতবাদের প্রতীক-রূপেই প্রকাশ করিয়াছেন; যেমন কুলপালক, কুলধন, শুভাচার্য, অনুতাচার্য, ধর্মশীল, অধর্মরুচি, বিবাহ-বণিক, উদরপরায়ণ, বিরহিপঞ্চানন, বিবাহবাতুল, অত্যাচারী। এই নামগুলি কোন নাট্যকীয় চরিত্রের নাম নহে, ইহার কতকগুলি মতবাদের বাহন।

সংস্কৃত নাটকের রীতি অনুযায়ী একটি নীচ জাতীয় পুরুষ-চরিত্রের মধ্যে নাট্যকার গ্রাম্যভাষা ব্যবহার করিয়াছেন; তাহা ভৃত্য ভোলার চরিত্র। কিন্তু চরিত্রটি এত সংক্ষিপ্ত যে, ইহার ভাষায় কতকটা বাস্তবরূপ দিবার চেষ্টা করা হইলেও, ইহা দ্বারাই সমগ্রভাবে ইহার সার্থকতা কিংবা ব্যর্থতার কথা বিচার করা সম্ভব হয় না।

রামনারায়ণের ‘কুলীন-কুল-সর্বস্ব’ নাটক রচনার উপর সংস্কৃত নাট্যরচনার আদিকের প্রভাব যেমন অসুভব করা যায়, তেমনই মধ্যযুগের বাংলা মঙ্গল-কাব্যগুলির রচনার আদিকের প্রভাবও কতকটা অসুভব করা যায়। সেইজন্যই ইহাতে নারীদিগের পতিনিন্দার এক দীর্ঘ বর্ণনার অবতারণা করা হইয়াছে। ইহার রচনার ভারতচন্দ্রের ‘অন্নদা-মঙ্গল’ের প্রভাব অতি স্পষ্ট। যদিও রামনারায়ণের এই বিষয়ক বর্ণনার মধ্যে আদিরসের উদ্দামতা নাই, তথাপি বর্ণনার বিস্তৃতির দিক দিয়া রামনারায়ণ ভারতচন্দ্রেরও অগ্রবর্তী। অবশ্য এই পতিনিন্দা কুলীন পতিদিগের নিন্দার কাঁধেই নাট্যকার ব্যবহার করিয়াছেন। অতএব এই বিষয়টি অবলম্বন করিবার ফলে এক দিক দিয়া যেমন একটি প্রচলিত সাহিত্যিক আদিকের অনুসরণ করা হইয়াছে, আবার তেমনই ইহা নাট্যকারের উদ্দেশ্যসিদ্ধির সহায়তা করিয়াছে।

সংস্কৃত পণ্ডিত হইয়াও এবং বাংলা নাট্যরচনার কোন আদর্শ সম্মুখে না পাইয়াও রামনারায়ণ আদ্যোপান্ত সংস্কৃত নাটকের আদিকের অনুকরণে তাঁহার ‘কুলীন-কুল-সর্বস্ব’ নাটক রচনা করেন নাই। সংস্কৃত নাটক শুভাস্তক (comedy) হইয়া থাকে ; বিবাহ দ্বারা ‘কুলীন-কুল-সর্বস্ব’র সমাপ্তি নির্দেশ করা হইলেও এই বিবাহকে নাট্যকার ‘শুভ’ বলিয়া প্রতিপন্ন করেন নাই—ইহা যে কাহিনীর একটি অবাস্তবিক পরিণতি, তাহা নাট্যকার নিজেও সকল দিক দিয়াই দেখাইবার চেষ্টা করিয়াছেন। বাহাস্তুরে বুদ্ধের নিকট চারিটি কুলীন-কন্তার একত্র বলিদানের কাহিনীর মধ্যে যে করুণ রসের স্রুতি বাজিয়াছে, তাহাই শেষ পর্যন্ত পাঠকের মনে স্তম্ভীর রেখাপাত করে—মিলনের আনন্দস্রুতির পরিবর্তে এখানে বেদনার স্রুতিই অধিকতর কার্যকর (effective) হইয়া উঠিয়াছে। অতএব এই নাটক কার্যকারিতার (effectiveness) দিক দিয়া অন্ত্যাস্তক।

সংস্কৃত নাটকের মধ্যে যেমন একজন বিশিষ্ট প্রকৃতির নায়ক অপরিহার্য, ইহাতে তেমন নাই। প্রকৃত পক্ষে ‘কুলীন-কুল-সর্বস্ব’ নাটকে কোন নায়কই নাই। নায়িকা সম্বন্ধেও একই কথা বলা চলে। ইহার জ্ঞী-চরিত্রগুলি ক্ষুণ্ণতর হইলেও ইহাদের মধ্যে কোনটিকেই নায়িকার পদে উন্নীত করা হয় নাই। ইহা বিশেষ কোন রসপ্রধান রচনা নহে, ইহা চিত্রপ্রধান রচনা। অতএব এই দিক হইতেও রামনারায়ণ সংস্কৃত নাটককে অনুসরণ করেন নাই।

তবে আদিকের দিক দিয়া ‘কুলীন-কুল-সর্বস্ব’ নাটকে কতকটা যে সংস্কৃত নাটককে অনুসরণ করা হইয়াছে, তাহা অস্বীকার করিবার উপায় নাই। প্রথমতঃ সংস্কৃত নাটকের অনুরূপ নান্দী ও প্রস্তাবনা দ্বারা এই নাটকের আরম্ভ হইয়াছে, তারপর সংস্কৃত নাটকানুযায়ী ইহার অঙ্ক বিভাগ করা হইয়াছে। নাটকীয় চরিত্রসমূহের কথ্যভাষা ব্যবহারেও নাট্যকার সংস্কৃত নাটকানুযায়ী উচ্চশ্রেণীর পুরুষ চরিত্রের মধ্যে সাধুভাষা, নীচ জাতীয়ের চরিত্রের মধ্যে ইতর ভাষা এবং জ্ঞীচরিত্রসমূহের অল্প সাধারণ কথ্য ভাষার ব্যবহার করিয়াছেন। বাংলা নাট্যরচনার চরিত্রগত বিভিন্নতা অনুযায়ী বিভিন্ন প্রকৃতির ভাষা ব্যবহারের রীতি এই প্রথম—ইহার পূর্বে যে কথ্যানি নাটক রচিত হইয়াছে, তাহাতে ব্যবহৃত ভাষার মধ্যে এই প্রকার বিভিন্নতা দেখিতে পাওয়া যায় না, রামনারায়ণের পর হইতে কিছুকাল পর্যন্ত এই রীতি পরবর্তী কয়েকজন প্রসিদ্ধ

নাট্যকার অহুসরণ করিয়াছিলেন। এই বিষয়ে পথ প্রদর্শন করিবার কৃতিত্ব রামনারায়ণেরই প্রাপ্য। উপরোক্ত কয়েকটি বিষয় ব্যতীত রামনারায়ণ আর কোন বিষয়ে সংস্কৃত নাটকে অহুসরণ করেন নাই। বরং তিনি কোন কোন বিষয়ে বাংলার মধ্যযুগের সাহিত্য রচনার ধারার যে অহুসরণ করিয়াছেন, তাহা পূর্বে উল্লেখ করিয়াছি।

এইবার রামনারায়ণের ভাষা সম্বন্ধে কিছু বলিতে হয়। বাংলা গল্পের ক্রমবিকাশের ধারায় রামনারায়ণের একটি বিশিষ্ট স্থান আছে। কারণ, তিনি তাঁহার নাটকের দ্বী ও নীচজাতীয় পুরুষ চরিত্র সম্পর্কে যে ভাষা ব্যবহার করিয়াছেন, তাহা বাংলা রচনায় ইতিপূর্বে আর কেহ ব্যবহার করেন নাই। রামনারায়ণের ‘কুলীন-কুল-সর্বস্ব’ নাটক ১৮৫৪ খ্রীষ্টাব্দে সর্বপ্রথম প্রকাশিত হয়, অতঃপর তাঁহার ব্যবহৃত ভাষারই অহুসরণ করিয়া ১৮৫৮ খ্রীষ্টাব্দে প্যারীচাঁদ মিত্রের ‘আলালের ঘরের দুলাল’, ১৮৬০ খ্রীষ্টাব্দে দীনবন্ধু মিত্রের ‘নীল-দর্পণ’ ও ১৮৬১ খ্রীষ্টাব্দে কালীপ্রসন্ন সিংহের ‘ছতোম প্যাচার নক্সা’ প্রকাশিত হয়। ১৮৬০ খ্রীষ্টাব্দে প্রকাশিত মাইকেল মধুসূদন দত্তের ‘একেই কি বলে সভ্যতা’ ও ‘বুড়ো শালিকের ঘাড়ে রোঁ’ নামক গ্রন্থসনেও যে ভাষা ব্যবহৃত হইয়াছে, তাহাও প্রধানতঃ রামনারায়ণ প্রবর্তিত ভাষারই অহুকরণে রচিত। এই সকল দিক দিয়া বিচার করিতে গেলে কেবল মাত্র বাংলা নাটকের নহে, প্রথম যুগের বাংলা গল্প রচনার ক্রমবিকাশের ধারার মধ্যেও রামনারায়ণের রচনার একটি বিশিষ্ট স্থান দিতে হয়।

রামনারায়ণ সংস্কৃত পণ্ডিত হইয়াও বাংলা কথ্যভাষার রস ও শক্তিচুক্র সন্ধান পাইয়াছিলেন। দ্বী-চরিত্রগুলি সম্পর্কে তিনি যে ভাষা ব্যবহার করিয়াছেন, তাহার মধ্যে বাংলা কথ্যভাষার বিচিত্র ও সরস প্রাণ-শক্তিটির পরিচয় লাভ করা যায়। তাঁহার রচনার যে কোন স্থান হইতে একটি অংশ উদ্ধৃত করিয়া তাহা দেখান যাইতে পারে—

যশোদা। নাতনি! আর বলিস্ নে,—বলিস্ নে, বুক ফেটে যায়! (সজল নয়নে) হাঁরে বলাল, তুই কাল হয়ে এসেছিলি? কে তোকে কুলের ছিটি কতো বলেছিল? কুল ত নয়, এ কুলের আঁটি—বড় কটিল। যার কুল আছে, তার কি দয়া নেই? ধন্য নেই, কন্য নেই? আহা! আহা! কি ছঃখু! কি ছঃখু, নাতনি! তুই আর কামিস্ নে। যা যেয়েদের সঙ্গে যা, আবার আশু-বে, ভাবনা কি? দার করে গেছে, কি করি? এবার এই অবধি কাটনাটা মাটনাটা কেটে

কিছু হাতে করে রাখ—। তবু কাঁদতে লাগলি? আহা ছেলে মানুষ! বোন্! কি করি তা বল? এই দেখুওখি, আমরা কি কচ্চি! তোত্তো আছে, আমার বে নেই, তা কি করবো!

ফুল। (চক্ষুর জল মুছিয়া) ঠানদিদি! এ থাকাক্ষেয়ে না থাকা ভাল। না থাকলে মনকে প্রবেশ দেওয়া যায়, এ থেকে নেই, এ কি সামান্য দ্রুণ! ঐ বে কথার বলে,—দুট গরু থাকাক্ষেয়ে শুষু গৌল ভাল। (তৃতীয় অঙ্ক)

বাংলা নাটকে কথ্যভাষার সর্বপ্রথম ব্যাপক ব্যবহারের ভিতর দিয়া ইহার যে রসের সন্ধান তিনি সর্বপ্রথম দিয়া গেলেন, তাহাই অবলম্বন করিয়া পরবর্তী নাট্যসাহিত্যের আদর্শ ভাষা কালক্রমে গড়িয়া উঠিয়াছিল—এই দিক দিয়া বাংলা সাহিত্যের ইতিহাসে রামনারায়ণের একটি বিশিষ্ট স্থান আছে।

স্রী-চরিত্রগুলি সম্পর্কে কথ্যভাষার ব্যবহারের ভিতর দিয়া রামনারায়ণ তাঁহার রচনায় যেমন সার্থকতার পরিচয় দিয়া গিয়াছেন, আবার তেমনই পুরুষ-চরিত্রগুলি সম্পর্কে কৃত্রিম সাধুভাষা ব্যবহার করিয়া তাঁহার ব্যর্থতার পরিচয় দিয়াছেন। ইতিমধ্যে গল্প রচনার যে সাধু আদর্শ নির্দিষ্ট হইয়াছিল, অর্থাৎ ঈশ্বরচন্দ্র এবং অক্ষয়কুমার কর্তৃক যে গদ্যরচনার আদর্শ সে যুগে প্রচলিত হইয়াছিল, রামনারায়ণের সাধুভাষার রচনাসমূহ তাহার প্রভাব হইতে মুক্ত ছিল বলিয়া মনে হয়। রামনারায়ণ যেমন কথ্যভাষার প্রাণরসের সন্ধান পাইয়াছিলেন, সাধুভাষার তেমন পান নাই; যদি তাহা পাইতেন, তবে তাঁহার নাট্যরচনাসমূহ সকল বিষয়ে সে যুগের আদর্শ রচনা বলিয়া গৃহীত হইতে পারিত। সেইজন্য সাধু ভাষা রচনার দিক দিয়া তিনি পরবর্তী নাট্যকারদিগের উপর কোন স্থায়ী প্রভাবও রাখিয়া যাইতে পারেন নাই। তাঁহার বাংলা সাধু গদ্যরচনা সংস্কৃত গদ্যকাব্যসমূহের নীরস অলুপাদ মাত্র। একটি দৃষ্টান্ত দিলেই বিষয়টি স্পষ্ট হইবে—

বিরহী। এই যে বেলা অবসন্ন হইয়াছে। এক্ষণ ভগবান্ মরীচিমালী বিশ্বসংসারব্যাপিনী কিরণমালাকে সংহরণ পূর্বক অপূর্ব শাস্ত্রমূর্তি ধারণ করিয়াছেন—সূর্য্যদেব জলবিবস্রিত বহুক্ষণা নন্তল বেটন করিয়া পথপ্রান্ত পথিকের দ্বার আতিথ্যাভিগামে কি পশ্চিমাচল চূড়ার প্রতি ধাবমান হইতেছেন? এ কি আশ্চর্য! যে সহস্রাংগুসত্তল, দুর্গন্ধশীর্ণ কিরণমণ্ডলে সজ্জিত হইয়া প্রাণীদিগের দর্শনপথাভীত ছিল, তাহা এক্ষণ সুদৃঢ়ভাবে বিশ্বব্রহ্মাণ্ড সুশোভিত করিতেছে। (সবিস্ময়ে) এই যে সূর্যমণ্ডল দেখিতে দেখিতে আরম্ভ কর্ণ হইল, এই কমলিনী নায়ক নিজ নায়িকা কমলিনীর প্রতি যে অকরণরাগরাশি অপ্রকাশিতরূপে স্বকীর মানস-মন্দিরে রাখিয়াছিলেন, সম্প্রতি ভাবী বিয়োগ ভাবনার ফলর বিদীর্ণ হইবাতে ঐ সজ্জিত অমুরাগরাশি গলিত হইয়া প্রকাশ পাইল,



তাহাতেই কি আদিত্য মণ্ডল আরক্তবর্ণ হইতেছে? এই যে রবিমণ্ডল পশ্চিম লিঙ্গুললিলে পতিস্ত হইল। (ষষ্ঠ অঙ্ক)

নিম্নজাতীয় পুরুষ-চরিত্র সম্পর্কে রামনারায়ণ যে ভাষা ব্যবহার করিয়াছেন, তাহা বিশেষ ভাবে উল্লেখযোগ্য। উচ্চবর্ণের স্ত্রী-চরিত্রের ব্যবহৃত কথ্যভাষা ও নিম্নবর্ণের ইতর জাতীয় পুরুষ-চরিত্রের কথ্যভাষার মধ্যে রামনারায়ণ স্পষ্ট পার্থক্য রক্ষা করিয়াছেন এবং রামনারায়ণের পরবর্তী কিছুকাল পর্যন্ত তাঁহার প্রবর্তিত এই রীতি প্রায় সকল নাট্যকারই অমুসরণ করিয়া গিয়াছেন। এই বিষয়েও পথ-প্রদর্শনের কৃতিত্ব রামনারায়ণের প্রাপ্য। সাহিত্যের মধ্য দিয়া এমন বাস্তব গ্রাম্য ভাষা রামনারায়ণের পূর্বে আর কেহ ব্যবহার করেন নাই—এই বিষয়ে তিনি প্যারীচাঁদ মিত্রেরও অগ্রবর্তী। বিভিন্ন প্রকৃতির বাংলা কথ্যভাষা লইয়া রামনারায়ণ তাঁহার রচিত সাহিত্যের মধ্যে যে পরীক্ষামূলক কাজ করিয়া গিয়াছেন, তাহার উপর ভিত্তি করিয়াই যে তাঁহার পরবর্তী লেখকগণের মধ্যে কথ্যভাষার সাহিত্য রচনার ব্যাপক প্রয়াস দেখা দিয়াছিল, তাহা অস্বীকার করিবার উপায় নাই। কারণ, এ কথা সত্য যে, রামনারায়ণের ‘কুলীন-কুল-সর্বস্ব’ নাটকখানি নানা দিক দিয়া তৎকালীন সমাজ ও সাহিত্যের উপর ব্যাপক প্রভাব বিস্তার করিয়াছিল। অগ্ৰাণ্ণ দিক দিয়া ইহার প্রভাবের কথা সকলেই স্বীকার করিলেও, ভাষার দিক দিয়া ইহার প্রভাবের কথা আজিও গভীর ভাবে কেহ ভাবিয়া দেখেন নাই। সেইজন্তই এই বিষয়টির উপর একটু বিশেষ ভাবে জোর দিবার প্রয়োজন আছে। আলালী ও ছতোমের ভাষার ভিত্তি সন্ধান করিতে গেলে রামনারায়ণে অসিয়া উপস্থিত হইতে হইবে। রামনারায়ণ রচিত নিম্নোক্ত কথ্যভাষার দৃষ্টান্ত হইতেই ইহা স্পষ্ট বুঝিতে পারা যায়।

ভোলা। (বগত) ঐ গুজরের বাড়ির মুই খানাকাটি গেহালাম, এসতে এসতে বড়ই মোশাই বেলো। “ওরে ভোলা, তুই যা, পুরুষ্টাকুরের ডাকি আন”, তা এই মুই অন্দুরে থাকি আলাম, তামুক খাতিও পালাম না, এট জিরতিও পালাম না, তাই ত মোদের বৌ বলে হালো, বলে “চাকুরি না কুকুরি”, তা খাতি পন্তি পাইনে, না করে কি করো? মুনিব বা বলে, তা না কলো মেইনে দেবে কেন? খাদায়ে দেবে যে, তাই খাতি, আসি তবে তামাক খাব। (কিঞ্চিৎ গমন করিয়া) ঐ কাঃ, কেছো খানা ভুলি আলাম, দাদাঠাকুর বলে “এসবের বেলা এটো ধোঁড়ের পাছ আনিদ” তা কিসি কাটবো? আবার কিরি দাব? (চিন্তা করিয়া) না বেলো, পদেদারে মোর খীরের ঘর, সেইছেই জাবো। (কিরদূর গিয়া) ঐ মোর খীরের ঘর, এখন খী মোর হেতা নেই, তা বীনকে

ভাকি। (প্রকাশে) ও বীন! বীহ্ন! একবার তোগার কেচে খান দিবি? (আকাশে কর্ণ দিয়া) আ কি বলি? হেরিয়ে গেচে! ঝাকগে, আবার মোরে ফিরি এসতে হলো। (চতুর্থ অঙ্ক)

এই ভাষাই আলালী ভাষার জননী; নিম্ন জাতীয় চরিত্র সম্পর্কে মধুসূদন ও দীনবন্ধু পরবর্তী কালে এই ভাষাই ব্যবহার করিয়াছেন; ‘হুতোম পাঁচাচর নন্দা’-ও ইহারই ধারা অনুবর্তন করিয়া রচিত হইয়াছে। বাংলা সাহিত্যের ইতিহাসে রামনারায়ণের এই বিশিষ্ট স্থানটির কথা স্বীকার করিতেই হয়।

চরিত্রগুলির কথোপকথনের মধ্যে মধ্যে রামনারায়ণ পয়ার ও ত্রিপদী ছন্দে রচিত দীর্ঘ কবিতাও ব্যবহার করিয়াছেন। নাট্য রচনার মধ্যে ইহা একটি ক্রটি বলিয়াই স্বীকার করিতে হয়। কিন্তু এখানে একটা কথা কিছুতেই ভুলিলে চলিবে না যে, রামনারায়ণের সম্মুখে তখনও নাট্যিক ভাষার কোন আদর্শই বর্তমান ছিল না। রামনারায়ণ বুঝিয়াছিলেন যে, ইতিপূর্বে যে কয়খানি অকিঞ্চিৎকর বাংলা নাটক রচিত হইয়াছিল, তাহা কোন দিক দিয়াই বাংলা নাট্যরচনার আদর্শ বলিয়া গৃহীত হইতে পারে না; সেইজন্য তাঁহাকে ইহার বিভিন্ন সম্ভাবনাগুলি লইয়া পরীক্ষামূলক কার্য করিতে হইয়াছে। কথোপকথনের মধ্যে পণ্ডের ব্যবহার তাহাদের অন্ততম। বিশেষতঃ তখনও গল্পের পূর্ণাঙ্গ প্রতিষ্ঠা হয় নাই, সবে মাত্র বিভাসাগর মহাশয়ের কয়েকখানি রচনা প্রকাশিত হইলেও শিক্ষিত মনের উপর তাহাদের প্রভাব তখনও ব্যাপকতা লাভ করে নাই। পূর্বেই বলিয়াছি, রামনারায়ণের উপর অক্ষয়কুমার কিংবা দৈনন্দিনের গল্প রচনার কোন প্রভাব কার্যকর হইতে পারে নাই। পয়ার ত্রিপদীর প্রভাব তখনও সমাজের মধ্যে অত্যন্ত প্রবল। সেইজন্যই রামনারায়ণকে তাঁহার নাট্যিক চরিত্রগুলির কথোপকথনের মধ্যে পয়ার ত্রিপদীর আশ্রয় গ্রহণ করিতে হইয়াছে। সমসাময়িক রুচিতে এই রীতিটি যে একেবারে অগ্রাহ্য বলিয়া বিবেচিত হয় নাই, তাহা পরবর্তী নাট্যকার দীনবন্ধুর রচনাতেও অনুরূপ পণ্ডের ব্যবহার হইতে বুঝিতে পারা যায়।

এইবার ‘কুলীন-কুল-সর্বশেষ’র রুচি সম্পর্কে কিছু বলা প্রয়োজন। রামনারায়ণের রুচি নৈতিক দিক দিয়া দূষিত, এমন কথা বলা চলে না। তিনি একটি সমাজের পূর্ণাঙ্গ ও বাস্তব চিত্র অঙ্কন করিবার চেষ্টা করিয়াছেন; বিশেষতঃ সমাজদেহের একটি দূষিত ব্যাধির প্রতি তিনি সকলের দৃষ্টি আকর্ষণ করিতে চাহিয়াছেন। অন্তএব সামান্য দুই একটি স্থানে দুই একটি ইজিতের ভিতর দিয়া তিনি দূষিত কয়েকটি চিত্রের পরিচয় দিতে বাধ্য হইয়াছেন। কিন্তু

পরবর্তী কয়েকজন সামাজিক নাট্যকারের মধ্যে এই বিষয়ে যে প্রকার উচ্ছৃঙ্খলতা দেখিতে পাওয়া যায়, তাঁহার মধ্যে তাহা নাই। সমগ্র নাটকের মধ্যে একটি মাত্র দৃশ্যের কথোপকথন রুচির দিক দিয়া আপত্তিজনক বলিয়া কাহারও মনে হইয়াছে—তাহা মাধবী ও জনৈকা মহিলার কথোপকথন। মাধবী শিক্ষিতা যুবতী, সে স্বামি-বিরহিণী। বসন্তকাল উপস্থিত দেখিয়া বিরহিণী নায়িকার মত সে অলঙ্কারশাত্ত্রাহ্মোদিত কতকগুলি বাঁধা বুলি আঁড়াইয়াছে মাত্র। রামনারায়ণ এখানে সংস্কৃতেরই অম্লকরণকারী, অতএব ইহা তাঁহার নিজের ব্যক্তিগত কোন রুচিবোধের ফল নহে। এদেশের পণ্ডিত সমাজের মধ্যে তখন সংস্কৃত অলঙ্কারশাস্ত্রের ব্যাপক অম্লশীলন হইত; অতএব ইহা সে যুগের শিক্ষিত সমাজের রুচিকে আঘাত করিতে পারে নাই, বরং ইহার রুচি ও রসবোধের সম্পূর্ণ অম্লগামীই হইয়াছিল। অতএব ইংরেজি-শিক্ষিত মনের রুচিবোধ দ্বারা ইহার নৈতিক মূল্য বিচার করিতে গেলে যে ইহার যথার্থ মূল্য বিচার করা যাইতে পারে না, তাহা বলাই বাহুল্য। তারপর মহিলার চরিত্রের ভিতর দিয়া নাট্যকার যে ইজিতটি প্রকাশ করিয়াছেন, তাহা স্বামি-উপেক্ষিতা কুলীন নারী-চরিত্রের আর একটি দিক মাত্র। অতএব নাট্যকারের মূল উদ্দেশ্য সিদ্ধির জন্ত ইহারও পরিকল্পনার প্রয়োজন ছিল। কুলীনের বহুবিবাহ ও তাহার দোষত্রুটি বর্ণনা করিয়া রামনারায়ণের পরবর্তী যে সকল সামাজিক নাটক রচিত হইয়াছিল, কেবলমাত্র তাহাদের মধ্যেই নৈতিক রুচির সকল সংঘম লঙ্ঘিত হইতে দেখা যায়—রামনারায়ণ তাহা হইতে মুক্ত ছিলেন।

রামনারায়ণের নাটকে ঊনবিংশ শতাব্দীর মধ্য ভাগের বাঙ্গালী কুলীন সমাজের একটি পূর্ণাঙ্গ ও বাস্তব চিত্র প্রকাশ পাইয়াছে। এই বিষয়ে রামনারায়ণের একটি প্রধান কৃতিত্ব সম্পর্কে সকলেই সাধারণতঃ বিস্মৃত হইয়া থাকেন; তাহা এই যে, আধুনিক যুগে তিনিই সর্বপ্রথম বাঙ্গালীর ঘরের কথা সাহিত্যের মধ্যে স্থান দিয়াছেন। এই যুগে ইহার পূর্বে বাঙ্গালীর ঘরের কথা কেবল নাট্যসাহিত্যে কেন, অথবা কোন প্রকৃতির সাহিত্যের মধ্যেও প্রবেশ লাভ করিতে পারে নাই। বাংলা নাট্যসাহিত্যের ইতিহাসের আদিযুগে যে কয়েকজন নাট্যকার বাঙ্গালীর গার্হস্থ্য জীবনের উপাদানকে তাঁহাদের রচনায় স্থান দিয়াছিলেন, রামনারায়ণ তাঁহাদের সকলের অগ্রবর্তী। শুধু বাঙ্গালীর গার্হস্থ্য জীবনের নিত্য-পরীক্ষিত বাস্তব উপাদান মাত্রই নহে,

তাহার রচনার মধ্যেই সর্বপ্রথম বাঙ্গালীর নিজস্ব মুখের কথাও শুনিতে পাওয়া যায়। জী ও ইতর জাতীয় চরিত্রগুলির কথাভাবার ভিতর দিয়া তিনিই সর্বপ্রথম ইহাদের মধ্যে একটি বাস্তব রূপ প্রকাশ করিবার প্রয়াস পাইয়াছেন এবং এই বিষয়ে পরবর্তী কয়েকজন শ্রেষ্ঠ নাট্যকারের তিনি পথপ্রদর্শক—ইহা রামনারায়ণের কম কৃতিত্বের কথা নহে। রামনারায়ণ তাহার ব্যবহৃত কথা ভাষাকে যথার্থই শক্তিশালী করিবার জন্য তাহার রচনায় বাংলায় বহু নিজস্ব প্রবাদে ব্যবহার করিয়াছেন—আধুনিক কালে রচনার মধ্যে প্রবাদ ব্যবহারের রীতিও তাহার মধ্যেই সর্বপ্রথম দেখিতে পাওয়া যায়। প্রবাদই ভাবের প্রাণ, অতএব এই ব্যাপক প্রবাদ ব্যবহারের ভিতর দিয়াই রামনারায়ণ যে বাংলা ভাষার মর্মস্থলের সন্ধান পাইয়াছিলেন, তাহাও বুঝিতে পারা যায়। বাঙ্গালীর ঘরের কথা তাহার নিজস্ব ভাষায় সাহিত্যের ভিতর দিয়া সর্বপ্রথম প্রকাশ করিবার কৃতিত্ব রামনারায়ণই লাভ করিবার একমাত্র অধিকারী।

সর্বশেষে পরবর্তী বাংলা নাট্যসাহিত্যের উপর ‘কুলীন-কুল-সর্বস্ব’ নাটকের প্রভাব সম্পর্কে আলোচনা করিতে হয়। ঊনবিংশ শতাব্দীর মধ্যভাগ হইতে বাংলাদেশে যে সমাজ-সংস্কারের আন্দোলন আরম্ভ হয়, তাহার মধ্যে কৌলীন্য-প্রথার বিরুদ্ধে অভিযান অগ্রতম। পণ্ডিত ঈশ্বরচন্দ্র বিদ্যাসাগর প্রমুখ সমসাময়িক বহু বাংলা গদ্য লেখকের রচিত প্রবন্ধাদির ভিতর দিয়া এই কৌলীন্য প্রথার দোষত্রুটিগুলি উদ্ঘাটিত হইয়াছে। এই বিষয়টিকে রামনারায়ণই সর্বপ্রথম তাহার নাটকের মধ্যে অবলম্বন করিয়াছিলেন এবং তাহারই প্রবর্তিত পথে তাহার পরবর্তী বহু খ্যাত ও অখ্যাতনামা নাট্যকার এই বিষয়কেই অবলম্বন করিয়া অসংখ্য নাটক রচনা করিয়া গিয়াছেন। পরবর্তী অধ্যায়সমূহে তাহাদের বিষয় আলোচিত হইয়াছে। বাংলার অগ্রতম শ্রেষ্ঠ নাট্যকার দীনবন্ধু মিত্রও এই বিষয়ে রামনারায়ণের প্রভাব হইতে মুক্ত ছিলেন না, তাহার প্রসিদ্ধ নাটক ‘জামাই বারিক’ এই পথ অনুসরণ করিয়াই রচিত। পূর্বেই বলিয়াছি, কেবল বিষয়বস্তুই নহে, পরবর্তী বহু নাট্যকার এই বিষয়ে রামনারায়ণের প্রবর্তিত রচনাগত আঙ্গিককে পরিস্ফুট স্বীকার করিয়াছেন। ‘কুলীন-কুল-সর্বস্ব’র ভাষা কিছুকাল পর্যন্ত বাংলা সামাজিক নাট্য রচনার আদর্শ ভাষা হইয়া রহিল।

তবে এক কথাও সত্য যে, নাটক হিসাবে ‘কুলীন-কুল-সর্বস্ব’ নিতান্ত অকিকিৎকার। ইহা প্রকৃতপক্ষে একটি চিত্র; এই চিত্র বস্তু নিপুণ রূপেই

অঙ্কিত হউক, ইহা পূর্ণাঙ্গ নাটকের মর্যাদা লাভ করিবার অধিকারী নহে। এই বিষয় লইয়া স্বাধীন নাটক রচনা করা রামনারায়ণের উদ্দেশ্যও ছিল না, প্রকৃত সমাজের একটি বাস্তব রূপ প্রকাশ করাই তাঁহার উদ্দেশ্য ছিল। তাঁহার এই উদ্দেশ্য ব্যর্থ হয় নাই।

রামনারায়ণের দ্বিতীয় পূর্ণাঙ্গ সামাজিক নাটক ‘নব-নাটক’ও তাঁহার পারিতোষিক-প্রাপ্ত রচনা। জোড়াসাঁকো ঠাকুর-বাড়ীর গুণেন্দ্রনাথ ঠাকুর ও জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুরের বাল্যকাল হইতেই নাট্যাভিনয়ের দিকে গভীর অগ্রদূত ছিল। তাঁহারা স্বগৃহেই একটি নাট্যশালা প্রতিষ্ঠা করেন, ইহাই জোড়াসাঁকো নাট্যশালা নামে পরিচিত। এই নাট্যশালায় অভিনয় করিবার জন্ত উপযুক্ত নাটকের অভাব অনুভূত হইলে, ইহার প্রতিষ্ঠাতৃগণ বহুবিবাহ-বিষয়ক একখানি উৎকৃষ্ট নাটকের জন্ত দুইশত টাকা পুরস্কার ঘোষণা করিয়া ইংরেজি সংবাদপত্র ‘ইণ্ডিয়ান ডেলি নিউজ’ পত্রিকায় এক বিজ্ঞাপন প্রচার করেন। তারপর রামনারায়ণ তর্করত্নের উপর এই ভার দিয়া বিজ্ঞাপন প্রত্যাহার করিয়া লন। রামনারায়ণ ‘নব-নাটক’ রচনা করিয়া দুই শত টাকা পুরস্কার লাভ করেন। কৃতজ্ঞতার চিহ্ন স্বরূপ রামনারায়ণ নাটকখানি গুণেন্দ্রনাথ ঠাকুর মহাশয়ের নামে উৎসর্গ করেন। উৎসর্গপত্রে এইভাবে তিনি গুণেন্দ্রনাথের উল্লেখ ও তাঁহার নাটকের উদ্দেশ্য ব্যক্ত করেন,

মহাশয়! আপনকার এই অল্প বয়সে অনল্প দেশহিতৈষিতা, বদান্ততা এবং রসজ্ঞতা দি গুণগ্রাম সন্দর্শনে সাতিশয় সন্তুষ্ট হইয়া সম্ভাব্য প্রকাশার্থ এই নব-নাটক স্বরূপ কুহুমমালা মহাশয়কে প্রদান করিলাম। ইহা বহুবিবাহ প্রভৃতি বিবিধ কুপ্রথা নিবারণের নিমিত্ত সদুপদেশস্থ্রে নিবন্ধ।...

নাট্যোল্লিখিত কাহিনী সংক্ষেপে এইরূপ :

প্রথমতঃ নান্দী ও অতঃপর নটী এবং সূত্রধার প্রবেশ করিয়া যথারীতি বিষয়-বস্তুটির ইঙ্গিত দিয়া গেল, তারপর মূল কাহিনী আরম্ভ হইল। গবেশ বাবু গ্রাম্য জমিদার, তাঁহার পত্নীর নাম সাবিত্রী—তাঁহাদের দুই পুত্র সুবোধ ও সুশীল। গবেশবাবুর বয়স পঞ্চাশ অতিক্রম করিয়াছে, তিনি তাঁহার প্রথম স্ত্রী বর্তমানেই বৃদ্ধ বয়সে পুনরায় দার-পরিগ্রহ করিবার সঙ্কল্প করিলেন। তাঁহার কয়েকজন স্তাবক এই বিষয়ে তাঁহাকে উৎসাহ দিতে লাগিল। দুই একজন সমাজ-সংস্কারক ইহার বিরোধিতা করিয়া ব্যর্থকাম হইলেন। গবেশবাবু চন্দ্রলেখা নামী এক বালিকাকে বিবাহ করিয়া আনিয়া গৃহে

তুলিলেন। সাবিদ্রী অতি স্নেহীলা, তিনি স্বামীর দ্বিতীয় বার বিবাহ করাতে কোন প্রকার অসন্তোষ প্রকাশ করিলেন না। কিন্তু চন্দ্রলেখা তাঁহার ও তাঁহার দুইটি পুত্রের উপর অত্যন্ত দুর্ব্যবহার করিতে আরম্ভ করিল। গবেশবাবুকে অল্প দিনেই সে সম্পূর্ণ বশ করিয়া লইল। স্বামীর সম্পত্তি নিজের নামে লিখাইয়া লইয়া প্রথম পক্ষের স্ত্রী ও তাঁহার পুত্রদ্বিগকে ইহা হইতে সম্পূর্ণ বঞ্চিত করিল। সাবিদ্রীকে অন্তঃপুর হইতে বিতাড়িত করিয়া দিয়া তাঁহার নিমিত্ত বাহির আদ্বিনায় এক গোলপাতার ঘর বাঁধিয়া দিল। সাবিদ্রী তাহাতেই আসিয়া আশ্রয় লইলেন। মাতার এই দুঃখ ও অপমান সহ্য করিতে না পারিয়া জ্যেষ্ঠপুত্র স্ত্রীবোধ দেশান্তরী হইল। সাবিদ্রীর উপর চন্দ্রলেখার অত্যাচার ক্রমশই বাড়িতে লাগিল। তাঁহার কেবল চক্ষুঃজল সার হইল। এক দিকে নিরুদ্দিষ্ট পুত্রের জন্ত দুর্ভাবনা ও অত্র দিকে চন্দ্রলেখার অত্যাচার এই উভয়ের মধ্যে পড়িয়া সাবিদ্রী আর কিছুতেই স্থির থাকিতে পারিলেন না। কোনদিন কোন দুঃখ ভোগে তাঁহার অভ্যাস ছিল না। ক্রমে তাঁহার সকল অসহ্য হইয়া উঠিল। একদিন তিনি উদ্বুদ্ধনে আত্মহত্যা করিলেন। নানা সাংসারিক দুশ্চিন্তায় গবেশবাবুর স্বাস্থ্যভঙ্গ হইল, অল্প দিনের মধ্যে তিনিও প্রাণত্যাগ করিলেন। মাতার সম্পর্কে এক দুঃস্বপ্ন দেখিয়া স্ত্রীবোধ বিদেশ হইতে ফিরিয়া আসিল। আসিয়া মাতাপিতা উভয়েরই মৃত্যু সংবাদ পাইল। মাতার জন্ত তাহার আক্ষেপের আর সীমা রহিল না। তারপর যখন শুনিতে পাইল, মাতা আত্মঘাতিনী হইয়াছেন, তখন সে মুহূর্ত্ত হইয়া পড়িয়া গেল, তাহার এই মূর্ছা আর ভাঙ্গিল না।

রামনারায়ণের 'নব-নাটক' রচনার পূর্বে দীনবন্ধুর প্রথম দুইখানি নাটক অর্থাৎ 'নীল-দর্পণ' ও 'নবীন তপস্বিনী' এবং মাইকেল মধুসূদন দত্তের সব কয়খানি নাটকই প্রকাশিত হইয়া গিয়াছে। 'নব-নাটকে'র একস্থলে রামনারায়ণ দীনবন্ধুর 'নীল-দর্পণ'ের কথা উল্লেখও করিয়াছেন (তৃতীয়ঙ্ক)। অতএব 'কুলীন-কুল-সর্বস্ব' নাটক রচনার যে একটি ঐতিহাসিক মূল্য ছিল, 'নব-নাটকে'র তাহা নাই। বিশেষতঃ 'নব-নাটক' রচনাকালীন রামনারায়ণের সম্মুখে তৎকালীন বাংলা নাট্যসাহিত্য রচনার একটি আদর্শ বর্তমান ছিল—'নব-নাটকে' যে তাহাই কতক অনুসরণ করা হইয়াছে, তাহা অস্বীকার করিবার উপায় নাই। ইহাদের মধ্যে প্রধান—নাট্যকাহিনীর পরিণতি। 'নব-নাটক' পূর্ণাঙ্গ বিষাদান্তক নাটক, কিন্তু ট্রাজিডি নহে। ইতিপূর্বে বাংলা

সাহিত্যে মাইকেল মধুসূদন তাঁহার ‘কৃষ্ণকুমারী’ নাটক ও দীনবন্ধু মিত্র তাঁহার ‘নীল-দর্পণ’ নাটক বিবাদাস্তক করিয়াই রচনা করিয়াছিলেন এবং এই নাটক দুইখানি তৎকালীন বাংলা সাহিত্যে সমাদর লাভ করিয়াছিল। অতএব যদি বলা যায় যে, রামনারায়ণ তাঁহাদেরই আদর্শে তাঁহার ‘নব-নাটকে’র কাহিনী স্পষ্ট ভাবে বিবাদাস্তক করিয়া রচনা করিয়াছেন, তাহা হইলে ভুল হইবে না। এমন কি, একথাও বলা যাইতে পারে যে, ইহার সঙ্গে ‘নীল-দর্পণ’ের বিয়োগাত্মক পরিণতির কাহিনীগত অনেক সাদৃশ্য আছে। ‘নব-নাটকে’র ভাষা ‘কুলীন-কুল-সর্বস্ব’ নাটকের ভাষা অপেক্ষা অনেক উন্নত। ইহার শিক্ষিত চরিত্রের ব্যবহৃত সাধু ভাষা অনেকটা প্রাঞ্জল হইয়া আসিয়াছে এবং স্ত্রী ও অন্তঃস্থ অশিক্ষিত চরিত্রের ভাষাও গ্রাম্যতামূলক হইয়া সাহিত্যিক পরিচ্ছন্নতা লাভ করিয়াছে। এই ভাষা মাইকেল কিংবা দীনবন্ধুর ভাষা নহে; ভাষা বিষয়ে রামনারায়ণের একটি বিশিষ্ট স্বকীয়তা ছিল—তাঁহার পরিচয় তাঁহার ‘কুলীন-কুল-সর্বস্ব’ নাটকের ভিতর দিয়া যেমন প্রকাশ পাইয়াছে, তাঁহার আরও পরিণত রচনা ‘নব-নাটকে’র ভিতর দিয়াও তেমনই প্রকাশ পাইয়াছে। ‘কুলীন-কুল-সর্বস্ব’ের ভাষা ক্রমপরিণতির ধারায় অগ্রসর হইয়া গিয়া ‘নব-নাটকে’র মধ্যে স্বাভাবিক পরিণতি লাভ করিয়াছে—এই ধারাটি রামনারায়ণের নিজস্ব সৃষ্টি—তাঁহার বিবিধ নাট্য ও গল্প রচনার ভিতর দিয়াই এই ধারাটি অগ্রসর হইয়া গিয়াছে। একথা সত্য যে, ইতিমধ্যে ঈশ্বরচন্দ্র ও অক্ষয়কুমারের রচনাসমূহ প্রচারিত হওয়ার ফলে বাংলা গল্পের একটা বিশিষ্ট রূপ স্থির হইয়া গিয়াছিল। কিন্তু তাহা সত্ত্বেও একথা স্বীকার করিতে হয় যে, রামনারায়ণের ক্ষেত্র ছিল স্বতন্ত্র এবং সেই স্বতন্ত্র ক্ষেত্রে তাঁহার নিজস্ব বিষয়ের উপযোগী করিয়া রামনারায়ণ নিজেই তাঁহার ভাষাকে প্রতিষ্ঠিত করিয়াছিলেন। এই জন্তই এই বিষয়ে তাঁহার সমসাময়িক কোন গল্প লেখকের প্রভাব তাঁহার উপর অল্পভব করা যায় না।

‘নব-নাটকে’র আর একটি প্রধান গুণ—ইহার মধ্যে কোথাও ‘কুলীন-কুল-সর্বস্ব’ের মত পয়ার-ত্রিপদী ছন্দে রচিত দীর্ঘ পঙ্ক্ত ব্যবহৃত হয় নাই। মাত্র এক স্থলে সংক্ষিপ্ত একটি পঙ্ক্তের ব্যবহার করা হইয়াছে, কিন্তু তাহা নগণ্য। এই বিষয়ে যে তিনি দীনবন্ধুর নিকট ঋণী, তাহা বলিতে পারা যায় না। কারণ, দীনবন্ধুর ‘নীল-দর্পণ’ ও ‘নবীন-তপস্বিনী’র মধ্যে সূক্ষ্ম পঙ্ক্ত রচনার ব্যবহার আছে। এই বিষয়ে দীনবন্ধু যে রামনারায়ণের ‘কুলীন-কুল-সর্বস্ব’েরই

অনুসরণ করিয়াছেন, সে কথা পূর্বে বলিয়াছি। ইহা 'নব-নাটকে'র একটি প্রধান গুণ। কিন্তু ইহার সম্পূর্ণ কৃতিত্ব রামনারায়ণেরই প্রাপ্য কি না, তাহা বিবেচনার বিষয়। কারণ, ইতিপূর্বে প্রকাশিত মাইকেল মধুসূদনের কোন নাট্য রচনার মধ্যেই মিত্রাক্ষের রচিত কোন পদ্য ব্যবহৃত হয় নাই। রামনারায়ণের 'নব-নাটক' রচনায় তাহার প্রভাব কার্যকর হইয়া থাকিবে, কিংবা রামনারায়ণ তাঁহার নাট্যভাষার ক্রমবিকাশের ধারার মধ্যে ইহার অনাবশ্যকতা নিজেই উপলব্ধি করিয়া থাকিবেন। কারণ, দেখিতে পাওয়া যায়, নাটকের মধ্যে মাইকেল কর্তৃক মিত্রাক্ষের রচনা পরিত্যক্ত হইলেও, তাঁহার প্রভাব দীনবন্ধুর প্রথম দিককার রচনাগুলির উপর কার্যকর হইতে পারে নাই। অতএব মাইকেলের নাট্যভাষার প্রভাব সমসাময়িক নাট্যকারদিগের মধ্যে কার্যকর হইয়াছিল বলিয়া মনে হইতে পারে না। এমন কি, রামনারায়ণ, মাইকেল ও দীনবন্ধুর দৃষ্টান্ত অনুসরণ করিয়া তখন পর্যন্ত নাম্ভী ও প্রস্তাবনার অংশ তাঁহার 'নব-নাটক' হইতেও পরিত্যাগ করেন নাই। 'নব-নাটকে'র মধ্যে কোন কোন স্থলে দীনবন্ধুর 'নীল-দর্পণ'ের প্রভাব থাকিলেও ইহাতে মাইকেলের কোন নাট্য রচনার প্রভাব অনুভূত হয় না। অতএব 'নব-নাটক' রচনার ভাষাগত সার্থকতার সম্পূর্ণ কৃতিত্ব রামনারায়ণেরই প্রাপ্য বলিয়া মনে হয়।

'নব-নাটকে'র মধ্যে রামনারায়ণ ইংরেজি নাটকের অনুসরণে অঙ্কের অন্তর্গত করিয়া গভাকের (scene) ব্যবহার করিয়াছেন, 'কুলীন-কুল-সর্বস্ব' নাটকে তাহা করেন নাই। এই বিষয়ে যে রামনারায়ণ মাইকেল ও দীনবন্ধুকে অনুসরণ করিয়াছেন, তাহা অস্বীকার করিবার উপায় নাই। 'কুলীন-কুল-সর্বস্ব'কে একটি সমাজ-চিত্র বা সামাজিক নক্সা বলা হইলেও 'নব-নাটক' নাটকের মর্বাদ লাভের অধিকারী। ইহার মধ্যে কোন-কোন চরিত্র-সৃষ্টি সার্থক হইয়াছে; হুই একটি এখানে আলোচনা করিয়া দেখান যাইতে পারে।

প্রথমতঃ গ্রাম্য জমিদার গবেশবাবুর চরিত্র। ইহাকে নাটকের নায়ক বলা যাইতে পারে। তাঁহার মধ্যে বিলাসিতা-প্রিয় ও নিকর্ম্য গ্রাম্য জমিদার-দিগের একটি স্বন্দর চিত্র ফুটিয়া উঠিয়াছে। ভোবামোদকারি-পরিবৃত হইয়া তিনি 'মূর্খের স্বর্ণে' বাস করেন। নিতান্ত খেয়াল বশতঃই তিনি দ্বিতীয় বার দারপরিগ্রহ করিলেন। তাঁহার চরিত্রের মধ্যে দৃঢ়তা নাই, নিজে গভীরভাবে চিন্তা করিয়া কিছু করিতে পারেন না, সেইজন্য পরিণাম চিন্তা না করিয়াই



তিনি এই কাজ করিয়া ফেলিলেন। অতএব এই কার্য নিতান্ত তাঁহার চরিত্রানুযায়ীই হইয়াছে। তারপর বিবাহ করিয়া অল্পদিনের মধ্যেই যখন ইহার বিষময় ফল বুঝিতে পারিলেন, তখন এই কার্যের জন্য তাঁহার আর অহুতাপের সীমা রহিল না। তাঁহার প্রথম পরিণীতা পত্নীর জন্য তাঁহার সহানুভূতি কোনদিন তিনি গোপন করিতে পারেন নাই। দ্বিতীয়া স্ত্রীকে তিনি ভয় করেন—তাঁহার মত ব্যক্তিত্বহীন পুরুষের পক্ষে তাহাও নিতান্তই স্বাভাবিক। তিনি মনে মনে একথা বুঝেন, ‘স্বৈরণ হওয়া কাপুরুষের কর্ম’ (৫ম অঙ্ক) ; তিনি স্বৈরণ নহেন, তবে অবস্থাবিপাকে পড়িয়া দ্বিতীয়া স্ত্রীকে তিনি ভয় করিয়া চলেন। এই ভয় হইতেই তাহার ইচ্ছার বিরুদ্ধে তিনি কিছু করিয়া উঠিতে পারেন না। তাঁহার মধ্যে একটি রক্তমাংসের মাতৃষের পরিচয় পাওয়া যায়। বাড়ীর ভিতর হইতে কান্নার শব্দ শুনিয়া প্রথমা স্ত্রীর বিপদ আশঙ্কা করিয়া তিনি অধীর হইয়া উঠেন। তিনি বলেন,—‘চন্দ্রলেখা আমার মাতো পান্নি বল্যে সাবিত্রীকেই কি গে মারলেন না কি ! আহা ! তা হলে মাগী আর বাঁচবে না, একে পুত্রশোকে কাতর, অতি শীর্ণ হয়েছে’ (৫ম অঙ্ক)। এই বলিয়া তিনি অধোমুখে চিন্তা করিতে লাগিলেন। সাবিত্রীর মৃত্যু সংবাদ শুনিয়া তাঁহার আচরণও তাঁহার চরিত্রানুযায়ী হইয়াছে। এই নাটকের মধ্যে গবেশবাবুর আত্মোপাস্ত একটি স্থম্পষ্ট মানবিক পরিচয় প্রকাশ পাইয়াছে।

তারপরই গবেশবাবুর দ্বিতীয়া স্ত্রী চন্দ্রলেখার কথা উল্লেখ করিতে হয়। চন্দ্রলেখা বৃদ্ধ স্বামীর তরুণী ভাৰ্ভা। শুধু তাহাই নহে, চন্দ্রলেখার এক বর্ষীয়সী সতীন ও তাহার দুই বালক পুত্র আছে। যে সংসারের মেয়েরা বালিকা বয়সেই বারব্রতের ভিতর দিয়া ‘সতীন কাটিয়া আলতা পরিতে’ শিখে চন্দ্রলেখা সেই সংসারেরই সন্তান। অতএব তাহার নিকট তাহার হতভাগিনী সতীন ও তাহার দুই পুত্রের উপর যে ব্যবহার করা সম্ভব, সেই রকম ব্যবহারই পাইয়া থাকি। স্বামীর নিকট সে স্বাভাবিক প্রেম ও প্রীতি পাইতে পারে না—কারণ, তাহাদের মধ্যে বয়সের অনেক ব্যবধান। অতএব স্বামীর প্রতি তাহার কোন কর্তব্যবোধও নাই। বরং তাঁহার প্রতি তাহার আক্ৰোশ থাকিবার কথা। কারণ, সে বুদ্ধিমতী ; সেইজন্যই সে বুঝিতে পারে যে, তাহার নারীজন্ম ব্যর্থ করিবার জন্য তাহার বৃদ্ধ স্বামীই দায়ী। তাহার কোন শিক্ষা কিংবা সংস্কার নাই। অতএব এই অবস্থায় সে

স্বামীর প্রতি কি ব্যবহার করিতে পারে, তাহাও সহজেই অল্পমেয়। রামনারায়ণ তাঁহার নাটকের মধ্যে চন্দ্রলেখার চরিত্রগত এই বৈশিষ্ট্যগুলি আত্মপূর্বিক রক্ষা করিয়াছেন। শুধু তাহাই নহে, ইহার অতিরিক্তও চন্দ্রলেখার যে একটি পরিচয় আছে, তাহাও তিনি প্রকাশ করিয়াছেন—তাহা সখীগণের সঙ্গে তাহার ব্যবহার। চপলা ও চন্দ্রকলা চন্দ্রলেখার সখী। ইহাদের সঙ্গে আচরণে চন্দ্রলেখা একেবারে নূতন মানুষ—সে এখানে চকলা ও হান্তময়ী আনন্দ-প্রতিমা। তাহার এই পরিচয়টি প্রকাশ করিয়া নাট্যকার নিজেও তাহার প্রতি তাহার অবস্থার জন্ত পাঠকের সহানুভূতি সৃষ্টি করিয়াছেন। যখন তাহাকে চপলা ও চন্দ্রকলার সঙ্গে দেখিতে পাই, তখন যথার্থই এই বলিয়া তাহার জন্ত দুঃখ হয় যে, গবেশবাবু তাহার পক্ষে কতই না অল্পপণ্ডিত। চন্দ্রলেখার নারীজীবনের সকল কামনা-বাগনাই জাগ্রত আছে, কিন্তু গবেশবাবুর নিকট হইতে তাহার কিছুই পূর্ণ হইবার নহে। অতএব গবেশবাবুর প্রতি এইজন্ত পাঠকেরও আকোশের অন্ত নাই। এই ভাবটি যে নাট্যকার সার্থকভাবে সৃষ্টি করিতে পারিয়াছেন, তাহাতেই নাট্যকারের একটি বিশিষ্ট কৃতিত্ব প্রকাশ পাইয়াছে। এই বিষয়টি ভাল করিয়া বুঝিতে পারিলেই, চন্দ্রলেখা যে বৃদ্ধ স্বামীকে প্রহার করিবার জন্ত ৩৭ পাতিয়া বসিয়া থাকে, তাহার স্বাভাবিকতা হৃদয়লম্ব করা যাইবে।

গবেশবাবুর প্রথমা পত্নী সাবিত্রীর চরিত্রটিও সুন্দর পরিকল্পিত হইয়াছে। কিন্তু তথাপি একথা কিছুতেই অস্বীকার করিবার উপায় নাই যে, ইহার উপর দীনবন্ধু-রচিত ‘নীল-দর্পণ’র সাবিত্রী চরিত্রের স্বল্পষ্ট প্রভাব রহিয়াছে। রামনারায়ণের ‘নব-নাটকে’র প্রভাব তাঁহার পরবর্তী কোন কোন নাট্যকারের মধ্যে অল্পভব করা যায়। দীনবন্ধু তাঁহার একটি পরবর্তী নাটকের একটি পূর্ণ দৃশ্যের জন্ত রামনারায়ণের ‘নব-নাটকে’র নিকট গাী; তাহা তাঁহার ‘জামাই বারিকে’র একটি সুপরিচিত দৃশ্য। ‘জামাই বারিকে’ পদ্মলোচনের হুই জী যে দৃশ্যে একটি চোরকে ধরিয়া তাহাকেই নিজেদের স্বামী বিবেচনা করিয়া প্রহার করিতেছে, সেই দৃশ্যটি ‘নব-নাটক’ তৃতীয় অঙ্কের চোরের কাহিনীর উপর ভিত্তি করিয়া আত্মপূর্বিক রচিত। শুধু ভিত্তি করিয়াই নহে, দীনবন্ধুর ভাষার মধ্যেও অনেক স্থলে রামনারায়ণের প্রতিধ্বনি শুনিতে পাওয়া যায়। রবীন্দ্রনাথের ‘গোড়ার গলদ’র এই সুপরিচিত হান্তরসাত্মক উক্তিটি রামনারায়ণের ‘নব-নাটক’ হইতে গৃহীত, যেমন, ‘একে বাপ তার বয়সে বড়’ (‘গোড়ার গলদ’)।

‘নব-নাটকে’র তৃতীয় অঙ্কে স্থধীর বলিতেছেন, ‘...একে বাপ, তার বয়সের বড়ো—ঠাকুরদাদা হন পরিহাস করিতে পারি।’ এখানে একথা স্মরণ রাখিতে হইবে যে, রামনারায়ণের ‘নব-নাটক’ জোড়াসাঁকোর ঠাকুরবাড়ীর নাট্যশালায় বহুবার অভিনীত হইয়াছিল।

কুচির দিক দিয়া সমসাময়িক সামাজিক নাটকগুলি হইতে ‘নব-নাটকে’র সুস্পষ্ট পার্থক্য অনুভব করা যায়। এই বিষয়ে ‘নব-নাটক’ ‘কুলীন-কুল-সর্বস্ব’ হইতেও উন্নত। ভাষায় ও ইঙ্গিতে অটুট সংযম ‘নব-নাটকে’র একটি বিশিষ্ট গুণ, অথচ ইহা সত্ত্বেও ইহা নাট্যকারের উদ্দেশ্য সাধনেও সার্থক হইয়াছে। এই একই উদ্দেশ্য লইয়া পরবর্তী যে সকল সামাজিক নাটক রচিত হইয়াছে, তাহাদের অধিকাংশের মধ্যেই কুচির এই সংযম রক্ষিত হইতে পারে নাই।

শ্রীকৃষ্ণ কর্তৃক কুন্তীদেবীর হরণের সুপরিচিত বিষয়বস্তু অবলম্বন করিয়া রামনারায়ণ ‘কুন্তীদেবীর হরণ’ নামক একখানি ক্ষুদ্র পঞ্চাঙ্ক নাটক রচনা করেন। অঙ্কগুলির মধ্যে দুইটির অধিক দৃশ্য কোনটিতেই নাই, কোন কোন অঙ্ক একটি দৃশ্যেই সম্পূর্ণ হইয়াছে।

‘কুন্তীদেবীর হরণ’র বিষয়বস্তুর মধ্যে যথার্থ নাট্যিক উপাদান ছিল, রামনারায়ণ তাঁহার ক্ষুদ্র রচনাটির মধ্যেও তাহার সম্ভাব্য ব্যবহার করিয়াছেন। ভক্তচন্দ্রনের পবিত্র স্মৃতি অনুস্মৃতি নাট্যকাহিনীটিকে স্নিগ্ধ করিয়া রাখিয়াছে; সর্বাপেক্ষা উল্লেখযোগ্য ইহার ভাষা। গ্রাম্য কিংবা ইতর চরিত্র ইহাতে নাই এবং ইহার প্রায় সকল চরিত্রই সমমর্যাদাসম্পন্ন; এই দিক দিয়া ইহাতে প্রথম হইতে শেষ পর্যন্ত ভাষার সমতা রক্ষা করা সম্ভব হইয়াছে। এই ভাষা সাধু গম্ভীর নহে, অথচ গ্রাম্য ইতর চরিত্রের ভাষাও নহে। ইহা আত্মোপাস্ত সহজ ও স্বচ্ছ, কোথাও আড়ষ্ট নহে। নাটক রচনার পক্ষে ইহা আদর্শ না হইলেও, বহুলাংশে উপযোগী হইয়া আসিয়াছে। রামনারায়ণের ইহা একখানি নান্দী-সুপ্রচারবর্জিত মৌলিক মিলনান্তক নাটক।

পৌরাণিক বিষয়বস্তু অবলম্বন করিয়া রামনারায়ণ ‘ধর্মবিজয় নাটক’ ও ‘কংসবধ নাটক’ নামক আরও দুইখানি প্রায় অল্পরূপ নাটক রচনা করিয়াছিলেন। হরিশ্চন্দ্র রাজার সুপরিচিত আখ্যানিকাই প্রথমোক্ত নাটকখানির উপজীব্য। ভাষা, কাহিনী-বিব্রাণ এবং অন্ত্যস্ত দিক দিয়া এই দুইখানি নাটক তাঁহার পূর্ববর্তী নাটক ‘কুন্তীদেবীর হরণ’রই প্রায় সমতুল্য। তিনি ‘সপ্তধন’ নামক একখানি রোমাঞ্চিক নাটক রচনা করেন। দুই বিভিন্ন

দেশের রাজপুত্র ও রাজপুত্রী পরস্পরকে স্বপ্নে দর্শন করিয়া কি ভাবে যে পরস্পরের প্রতি প্রণয়সক্ত হইয়া অবশেষে মিলিত হয়, এই নাটকে তাহাই বর্ণিত হইয়াছে। কাহিনীর কিংবা নাট্যস্থটিকৌশলের দিক দিয়া ইহাতে বৈশিষ্ট্য কিছুই নাই। ইতিপূর্বে প্রকাশিত দীনবন্ধুর রোমান্টিক নাটক কল্পখানির প্রভাব ইহার উপর স্পষ্ট অনুভব করা যায়। বিশেষতঃ বাংলার প্রচলিত একটি রূপকথার কাহিনীই যে ইহার ভিত্তি, তাহাও সহজেই বুঝিতে পারা যায়।

রামনারায়ণ কয়েকখানি ক্ষুদ্রাকৃতি প্রহসনও রচনা করিয়াছিলেন, যথা ‘যেমন কর্ম তেমন ফল,’ ‘উভয়-সঙ্কট’ ও ‘চক্ষুদান’। ইহাদের মধ্যে সমসাময়িক সামাজিক জীবনের ক্রটি-বিচ্যুতি যে ভাবে প্রদর্শিত হইয়াছে, দীনবন্ধু মিত্র তাঁহার নাটকের মধ্য দিয়া ইতিপূর্বেই তাহার পথ প্রদর্শন করিয়া গিয়াছেন; রামনারায়ণের ক্ষুদ্র প্রহসন কল্পখানি যে দীনবন্ধুর প্রভাব হইতে সম্পূর্ণ মুক্ত, তাহা বলিতে পারা যায় না।

---

## চতুর্থ অধ্যায়

### মাইকেল মধুসূদন দত্ত

( ১৮৫৮—১৮৭৪ )

বাংলা সাহিত্যের ইতিহাসে মাইকেল মধুসূদন দত্ত অমিত্রাকর ছন্দের প্রবর্তক বলিয়াই পরিচিত, কিন্তু তিনি যে বাংলা নাটকের প্রথম প্রাণদাতা, তাহা কেহ গভীরভাবে বিবেচনা করিয়া দেখেন নাই। মধুসূদনের পূর্বে একমাত্র রামনারায়ণের নাটকের মধ্যে কোন কোন স্থানে জীবনের স্পন্দন বিচ্ছিন্নভাবে অল্পদূত হইলেও, তাহার নাটকেই সর্বপ্রথম পূর্ণাঙ্গ জীবনের পরিচয় প্রকাশ পাইয়াছে। অবশ্য এই পরিচয় যে সর্বত্র সার্থক হইয়াছে, তাহা, বলিতেছি না; তথাপি প্রথম প্রয়াস হিসাবে তাহার যে মূল্য প্রকাশ পাইয়াছে, তাহার কৃতিত্বের ভাগ অবশ্যই তাঁহাকে দিতে হইবে। যে পাশ্চাত্য সাহিত্যের উপর ভিত্তি করিয়া বাংলা দেশে ঊনবিংশ শতাব্দীতে নাট্যসাহিত্য সৃষ্টি লাভ করিয়াছিল, সেই পাশ্চাত্য সাহিত্যে মধুসূদনের মত অধিকার ইতিপূর্বে আর কোন নাট্যকারের ছিল না; তাঁহাদের কেহ কেহ ইংরেজি নাটকের আলিঙ্গকে বাহির হইতে গ্রহণ করিলেও, তাঁহাদের রচনায় ইংরেজি নাট্যসাহিত্যের প্রাণপ্রতিষ্ঠা করিতে পারেন নাই, সেই প্রতিভাও তাঁহাদের ছিল না। সেইজন্য মধুসূদনের পূর্বে যে কয়খানি বাংলা নাটক রচিত হইয়াছিল, তাহাদের অধিকাংশ, হয় সংস্কৃত নাটকের অনুবাদ, নতুবা ইংরেজি নাটকের, বিশেষতঃ সেক্সপীরের অনুবাদ। অনুবাদের অর্থই হইতেছে যে, সেখানে স্বাধীকরণের অভাব—যেখানে সংস্কৃত কিংবা ইংরেজির ভাব নিজের ভাষায় গ্রহণ করিয়া নিজের পারিপার্শ্বিক জীবনের মধ্য দিয়া তাহার রূপ দেওয়া সম্ভব হয় না, সেখানেই অনুবাদের আশ্রয় লইতে হয়। কিন্তু মধুসূদনের মধ্যে স্বাধীকরণের প্রতিভা ছিল; সংস্কৃতই হউক, ইংরেজিই হউক, তিনি তাহার ভাবরাশি নিজের মানস-পাত্রে ঢালিয়া লইয়া তাহাকে নূতন রূপ দিতে পারিতেন, তাহার ‘মেঘনাদবধ কাব্য’ই ইহার শ্রেষ্ঠ প্রমাণ। নাটকের ক্ষেত্রেও তিনি তাহাই প্রমাণিত করিলেন এবং এই বিষয়ে তিনি যে দৃষ্টি নির্দেশ করিলেন, তাহাই তাঁহার পরবর্তী নাট্যকারগণও অনুসরণ করিয়া চলিলেন।

ইহার ফলেই মধুসূদনের পরবর্তী কাল হইতেই বাংলা নাটকে অল্পবাদের পথ এক প্রকার বন্ধ হইয়া গেল। ইহা মধুসূদনের প্রতিভার বিশিষ্ট কীর্তি বলিতে হইবে, নতুবা কে বলিবে আরও কতকাল সংস্কৃত ও ইংরেজি নাটকের এই প্রাণহীন অল্পবাদ-আবর্তনায় বাংলা নাট্যসাহিত্যের সেই আদি যুগ আচ্ছন্ন হইয়া থাকিত !

মধুসূদনের চরিত্রে আত্মপ্রত্যয় একটি প্রধান গুণ ছিল। এক অপরিসীম আত্মপ্রত্যয় লইয়া তিনি বাংলা নাটক রচনায় প্রবৃত্ত হন, পূর্ববর্তী কোন বাংলা নাট্যকারের অল্পসরণ করিয়া নহে। সেইজন্য তাঁহার রচিত নাটকগুলির সঙ্গে ইতিপূর্বে যে কথ্যানি নাটক বাংলা সাহিত্যে আত্মপ্রকাশ করিয়াছিল, তাহাদের বিশেষ কোন যোগ নাই। তাঁহার নাট্যপ্রতিভা বিকাশের আর একটি চূর্ণভ স্বযোগ তিনি লাভ করিয়াছিলেন, তাহা স্থায়িভাবে বেলগাছিয়া নাট্যশালার প্রতিষ্ঠা। স্থায়িভাবে নাট্যশালা স্থাপন করিবার সঙ্গে সঙ্গেই ইহার প্রতিষ্ঠাতৃগণ নূতন বাংলা নাটকের অভাব অল্পভব করিতে লাগিলেন। প্রথমতঃ তাঁহাদের সংস্কৃত নাটকের বাংলা অল্পবাদের উপরই নির্ভর করিতে হইল; কিন্তু তাহাতেও মধুসূদনের একটি স্বযোগ জুটিয়া গেল, তাহা হইতেই সর্বপ্রথম তিনি বাংলার নাটক রচনার প্রেরণা লাভ করিলেন। বাংলা নাট্য-সাহিত্যের ইতিহাসে বিষয়টি বিশেষ স্মরণীয় বলিয়া তাহা এখানে উল্লেখ করা প্রয়োজন মনে করি।

রামনারায়ণ তর্করত্ন ইতিপূর্বেই কয়েকখানি বাংলা নাটক রচনা করিয়া খ্যাতি অর্জন করিয়াছিলেন, সেইজন্য বেলগাছিয়া নাট্যশালার প্রতিষ্ঠাতৃগণ নূতন বাংলা নাটকের অভাব অল্পভব করিয়া তাঁহাকেই সেই অভাব পূরণ করিবার ভার দিলেন। রামনারায়ণ সংস্কৃত সাহিত্য-বিষয়ে পরম পণ্ডিত হইলেও, ইংরেজি নাট্যসাহিত্য বিষয়ে অনভিজ্ঞ ছিলেন; অতএব তিনি সংস্কৃত নাটকের বাংলা অল্পবাদ দিয়াই সেই অভাব পূরণ করিতে অগ্রসর হইলেন— এই সম্পর্কে সর্বপ্রথম তিনি শ্রীহর্ষদেব প্রণীত সংস্কৃত নাটক ‘রত্নাবলী’র বাংলা অল্পবাদ করিলেন। কবি ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্তের একজন শিষ্য বাংলা সঙ্গীত রচনা করিয়া ইহাতে যোজন্য করিলেন। বেলগাছিয়া নাট্যশালার প্রতিষ্ঠাতৃগণ নাটকখানিকে সকল দিক দিয়া অভিনয়োগ্যোপী করিয়া তুলিবার জন্য প্রকৃত অর্থব্যয় করিতে লাগিলেন। অভিনয়োগ্যলক্ষে তাঁহারা তাঁহাদের পৃষ্ঠপোষক ইউরোপীয় ও অন্যান্য অবাঙ্গালী দর্শকদিগকে নিমন্ত্রণ করিতে সক্ষম করিলেন

এবং নাটকের বিষয় তাঁহাদের বোধগম্য করাইবার জন্য নাটকখানির একখানি আন্তোপাস্ত ইংরেজি অম্ববাদ মুদ্রিত করিয়া তাঁহাদের মধ্যে প্রচার করিতে মনস্থ করিলেন। মধুসূদনের আজীবন বন্ধু গৌরদাসবাবু বেলগাছিয়া নাট্যশালার একজন প্রধান উদ্যোক্তা ছিলেন। মধুসূদন তখন মাত্রাজ হইতে ফিরিয়া আসিয়া কলিকাতায় পুলিশ কোর্টে অম্ববাদের কাজ করিতেছিলেন, তিনি কলিকাতার শিক্ষিত সমাজে তখনও সম্পূর্ণ অপরিচিত—একমাত্র কয়েকজন তাঁহার হিন্দু কলেজের বন্ধু ব্যতীত কেহ তাঁহাকে চিনিত না। গৌরদাসবাবুর মধ্যস্থতায় মধুসূদনের উপরই ‘রত্নাবলী’ নাটকের ইংরেজি অম্ববাদের কার্য অর্পিত হইল। অত্যন্ত দক্ষতার সহিত অল্প সময়ের মধ্যে মধুসূদন এই কার্য সম্পন্ন করিয়া দিলেন এবং ইহার জন্য পাঁচ শত টাকা পারিশ্রমিক লাভ করিলেন। ইহা হইতেই তিনি উক্ত নাট্যশালার পৃষ্ঠপোষক বিদ্যোৎসাহী রাজা প্রতাপচন্দ্র, রাজা ঈশ্বরচন্দ্র ও মহারাজা যতীন্দ্রমোহন ঠাকুরের সঙ্গে পরিচিত হইলেন। কলিকাতার বিদ্বজ্জন-সমাজে ইহাই মধুসূদনের প্রথম প্রবেশ। প্রভূত অর্থব্যয়ে এবং কলিকাতার বিশিষ্ট নাগরিকদিগের সম্মুখে ১৮৫৮ খ্রিষ্টাব্দের ৩১শে জুলাই বেলগাছিয়া নাট্যশালার ‘রত্নাবলী’র বাংলা অম্ববাদের প্রথম অভিনয় হইয়া গেল। এই অভিনয় এত সাফল্য লাভ করিয়াছিল যে, ইহার পরও একাদিক্রমে আরও ছয়-সাত বার এই একই নাটকের অভিনয় করিবার প্রয়োজন হয়।

‘রত্নাবলী’ নাটকের অভিনয় ব্যাপারে রাজাদিগের উৎসাহ ও শিক্ষিত সমাজের উপর ইহার প্রতিক্রিয়া দেখিতে পাইয়া মধুসূদন নিজের দিকে ফিরিয়া তাকাইলেন। একখানি গতানুগতিক ধারার রচিত সংস্কৃত নাটকের বাংলা অম্ববাদের নাটক হিসাবে যে কতখানি মূল্য, তাহা ইংরেজি নাট্যসাহিত্যে পারদম মধুসূদন অতি সহজেই বুঝিতে পারিলেন। ইংরেজি নাট্যসাহিত্যের রসমাত্র তাঁহার মন লইয়া তিনি অতি সহজেই বুঝিতে পারিলেন যে, গতানুগতিক সংস্কৃত নাটকের অম্ববাদের নীরস পথ পরিত্যাগ করিয়া যদি পাশ্চাত্য সাহিত্যের রস ও প্রাণ দ্বারা বাংলা নাট্যসাহিত্যকে সজীবিত করা যাইতে পারে, তাহা হইলে প্রকৃতই জ্বল পাওয়া যায়। ইহার পূর্বে কয়েকখানি ইংরেজি নাটকের বাংলায় অম্ববাদ প্রকাশিত হইয়াছিল সত্য, কিন্তু কেবলমাত্র আকরিক অম্ববাদ দ্বারা যে ইংরেজি সাহিত্যের রস-সাগরতীরে উত্তীর্ণ হওয়া সম্ভব হয় না, তাহা মধুসূদনের মত ব্যক্তি অতি সহজেই বুঝিতে

পারিয়াছিলেন; সেইজন্য তিনি এই পথে অগ্রসর হইবার চেষ্টায়াত্র করেন নাই, মধুসূদনের পূর্বে এই কথা আর কোন বাঙ্গালী নাট্যকার বুঝেন নাই এবং মধুসূদনের পরও রবীন্দ্রনাথ ব্যতীত আর কেহ এমন ভাবে তাহা বুঝিতে পারেন নাই। এইভাবে মধুসূদনের সঙ্গে তাঁহার নিজস্ব প্রতিভার পরিচয় স্থাপিত হইল। অতএব বেলগাছিয়া নাট্যশালায় প্রতিষ্ঠা ও ‘রত্নাবলী’র অভিনয় বাংলা নাট্যসাহিত্যের ইতিহাসে দুইটি বিশিষ্ট উল্লেখযোগ্য ঘটনা। শুধু নাট্যসাহিত্যের ইতিহাসেই বলি কেন, এই ঘটনার দ্বারা মধুসূদন তাঁহার সমগ্র প্রতিভার সম্মান লাভ করিলেন, তাহার ফলেই আধুনিক বাংলা সাহিত্যের নাটক ও কাব্যধারার যথার্থই সূত্রপাত হইল; কারণ, মধুসূদনই প্রকৃতপক্ষে বাংলা সাহিত্যের পাশ্চাত্য আদর্শে এই দুইটি ধারারই স্রষ্টা,—তিনিই বাংলা নাটক ও বাংলা কাব্যে আধুনিক যুগের প্রবর্তক।

মধুসূদনের আত্মপ্রত্যয়ের কথা পূর্বে বলিয়াছি। যে যুগে তিনি জন্মগ্রহণ করিয়াছিলেন, সেই যুগে বাস করিয়া যদি তাঁহার এই বলিষ্ঠ আত্মপ্রত্যয় না থাকিত, তবে নিজের হাতে নূতন কোন বস্তু তিনি সৃষ্টি করিতে পারিতেন না। পাশ্চাত্য সাহিত্যে স্বগভীর জ্ঞানের ফলেই মধুসূদনের মধ্যে এই আত্মপ্রত্যয় জন্মলাভ করিয়াছিল, পাশ্চাত্য সাহিত্যে জ্ঞানলাভের সঙ্গে সেই জ্ঞানকে তিনি নিজের উপলব্ধি দ্বারা স্বীকৃত করিয়া লইয়াছিলেন, তারপর প্রথম শ্রেণীর স্বজনী-প্রতিভা তাহার সহিত আসিয়া যুক্ত হইয়াছিল। ইতিপূর্বে বাংলা সাহিত্যে এমন যোগাযোগ দেখিতে পাওয়া যায় নাই, এমন কি পরবর্তী কালেও সমগ্র বাংলা সাহিত্যে একমাত্র বঙ্কিমচন্দ্র ও রবীন্দ্রনাথ ব্যতীত এই প্রকার যোগাযোগ সম্ভব হয় নাই।

পাশ্চাত্য সাহিত্যে স্বগভীর জ্ঞান, তাহার প্রতি অপরিমীম বিশ্বাস, নিজের মৌলিক স্বজনী-প্রতিভা এবং অপরিমেয় আত্মপ্রত্যয় লইয়া মধুসূদন নাট্যরচনার ভিতর দিয়াই বাংলা সাহিত্যের ক্ষেত্রে সর্বপ্রথম প্রবেশ করিলেন। ‘রত্নাবলী’ নাটকের ইংরেজি অনুবাদ করিতে গিয়া তিনি সংস্কৃত নাটকের বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে পরিচয় লাভ করিয়াছিলেন এবং অল্পরূপ রচনার ভিতর দিয়া যে উচ্চাঙ্গ নাট্যরস পরিবেশন সম্ভব হইতে পারে না, তাহাও অনুভব করিয়াছিলেন। মাইকেল মধুসূদন দত্তের জীবনী-লেখক এই বিষয়টি বিস্তৃত ভাবে বর্ণনা করিয়াছেন।



নাট্যরচনার সর্বপ্রথম প্রয়াসরূপে মধুসূদন মহাভারতের একটি ঘটনা অবলম্বন করিয়া ‘শমিষ্ঠা’ নাটক রচনা করিলেন। কিন্তু মধুসূদন ইংরেজি নাটকের আদর্শে উৎকৃষ্ট হইলেও অভ্যস্ত সতর্কতার সঙ্গে তাঁহার এই নাটকের মধ্যে বৈদেশিক আদর্শকে ব্যবহার করিলেন; এমন কি, বৈদেশিক আঙ্গিক কিংবা আদর্শ কাহারও প্রভাব অন্ততঃ তাঁহার প্রথম রচনাটির মধ্যে স্পষ্ট হইয়া উঠিতে পারে নাই,—অথচ একথাও সত্য যে, ইহা পুরাপুরি সংস্কৃত নাটকের আদর্শেও রচিত হয় নাই। পরিবর্তনকে বিশ্বাস করিলেও মধুসূদন চরমপর্যায় ছিলেন না। নাটক কিংবা কাব্য এই উভয়ের মধ্যেই তিনি দেশীয় উপাদান ও পরিচিত পরিবেশকেই ভিত্তি করিয়া লইয়াছেন—ইহা তাঁহার প্রতিভার বিশিষ্ট গুণ ছিল, তাহা না হইলে মধুসূদনের সমগ্র সাহিত্য-সাধনা বাঙ্গালীর রস-চৈতন্য হইতে বিচ্ছিন্ন হইয়া পড়িত। তাহা হয় নাই বলিয়াই বৈদেশিক আদর্শে অহুপ্রাণিত হইয়াও মধুসূদন বাঙ্গালীরই কবি—উনবিংশ শতাব্দীর বাঙ্গালীর প্রাণের কথাই তিনি নূতন স্বরে বাঁধিয়া দিয়াছেন মাত্র।

মধুসূদনের সর্বপ্রথম রচনার ভিতর দিয়াই তাঁহার প্রতিভার এই বৈশিষ্ট্যের পরিচয় পাওয়া যাইবে। তাঁহার ‘শমিষ্ঠা’ নাটক দৃষ্টতঃ সংস্কৃত নাটকের অমূল্যরূপে রচিত বলিয়া মনে হইলেও, রক্ষণশীল পণ্ডিত সম্প্রদায় ইহার মধ্যে যে কটির সন্ধান পাইয়াছিলেন, তাহা তদানীন্তন সংস্কৃত কলেজের অধ্যাপক মহামহোপাধ্যায় প্রেমচাঁদ তর্কবাগীশ মহাশয়ের এই পত্রটি হইতে জানিতে পারা যাইবে। বেলগাছিয়া নাট্যশালার উদ্বোধনকাণ্ডে তাঁহার নিকট ‘শমিষ্ঠা’ নাটকের পাণ্ডুলিপিটি দেখিতে দিলে তিনি লিখিয়া পাঠাইলেন যে, ‘সংস্কৃত রীতি অনুসারে ইহা নাটকই হয় নাই; কাটকূট করিলে রচনাটি সমুদয়ই নষ্ট হইবে, আমার ইহা সংশোধন করিতে ইচ্ছা নাই। বোধ হয়, ইহা কোন ইংরেজি-শিক্ষিত, নব্যবাবুর রচনা হইবে’ (মা-ম-ভী, ২২০)। অথচ সাধারণ পাঠকমাত্রই ইহাকে সংস্কৃত নাটকেরই অমূল্যরূপে রচিত বলিয়া ভুল করিতে পারেন।

মধুসূদনের এই প্রকার সংস্কৃতের আনুগত্যের আরও কারণ ছিল। তিনি তখনকার জনসাধারণের কচির সঙ্গে পরিচিত ছিলেন; কারণ, যে দর্শক-গোষ্ঠী ‘রত্নাবলী’র মত একখানি অকিঞ্চিৎকর নাটকের একাদিক্রমে ছয়-সাত রাত্রি অভিনয় দেখিয়াও ক্লান্তিবোধ করে নাই, তাহাদের সমক্ষে যে বেশি কিছু আশা করিতে পারা যায় না, মধুসূদনও ইহা বুঝিয়াছিলেন। তাঁহার নাটকও এই

একই দর্শকগোষ্ঠী ও পৃষ্ঠপোষকবৃন্দের মনস্তষ্টির উদ্দেশ্যে রচিত হইয়াছিল। তখনকার দিনে মধুসূদনের পক্ষে তাঁহার নিজস্ব আদর্শের অনুগামী স্বাধীন কোন রচনা প্রকাশ করা সম্ভব ছিল না। একটি বিশিষ্ট ক্রটিসম্পন্ন নির্দিষ্ট দর্শকগোষ্ঠীর জন্যই মধুসূদনকে তাঁহার নাটক রচনা করিতে হইয়াছিল, সেই-জন্য বাহ্যতে কোন অভিনব ইহাকে আঘাত করিতে না পারে, সেইদিকে তাঁহাকে লক্ষ্য রাখিতে হইয়াছিল। এক কথায় বলিতে গেলে, ‘শর্মিষ্ঠা’ নাটক তাঁহার পরমুখাপেক্ষী রচনা, সম্পূর্ণ স্বাধীন রচনা নহে। পরমুখাপেক্ষী রচনা বলিয়াই, ইহার মধ্যে মধুসূদনের স্বকীয় প্রতিভার স্বাধীন বিকাশ অপেক্ষা অনেকটা প্রচলিত প্রথার অনুবর্তন দেখিতে পাওয়া যায়; কিন্তু তাহা সবেও ইহার প্রাণবস্তুরে যে নৃতনত্বের স্পর্শ তিনি দিয়াছিলেন, তাহা রক্ষণশীল মনোভাব কর্তৃক যেমন স্বীকৃত হয় নাই, তেমনই প্রকৃত উদার রসিক-সমাজ কর্তৃক অভিনন্দিত হইয়াছিল। উক্ত প্রেমচাঁদ তর্কবাগীশ মহাশয়ের মন্তব্যের পরও বেলগাছিয়া নাট্যাশালার পৃষ্ঠপোষকগণ এই নাটকের পাণ্ডুলিপিখানি পাঠ করিয়া সন্তোষ প্রকাশ করিলেন এবং মধুসূদনকে ইহার জন্য উপযুক্ত পারিশ্রমিক দিয়া ইহা তাঁহাদের নাট্যাশালায় অভিনয় করিবার জন্য প্রকৃত অর্থব্যয় করিতে উদ্যোগী হইলেন।

বাংলা নাটকে ক্রমে ক্রমে ইংরেজি আদর্শ গ্রহণ করা সম্পর্কে মধুসূদনের কি মনোভাব ছিল, তাহা গৌরদাসবাবুর নিকট লিখিত তাঁহার একটি পত্রে স্পষ্টভাবে প্রকাশ পাইয়াছে। এই সম্পর্কে তাঁহার যুক্তি যে তাঁহার কোন চরম মনোভাবের পরিচায়ক নহে, ইহা হইতে তাহাই বুঝিতে পারা যাইবে বলিয়া পত্রের এই অংশ এখানে একটু বিস্তৃতভাবেই উল্লেখ করিতেছি; ইহা হইতে দেখিতে পাওয়া যাইবে, তাঁহার এই বিশ্বাস পরবর্তী বাংলা সাহিত্যের সকল বিভাগেই জরলাভ করিয়াছে। তিনি লিখিতেছেন,

‘I am aware, my dear fellow, that there will, in all likelihood, be something of a foreign air about my Drama; but if the language be not ungrammatical, if the thoughts be just and glowing, the plot interesting, the characters well maintained, what care you if there be a foreign air about the thing? Do you dislike Moore’s poetry because it is full of orientalism? Byron’s poetry for its Asiatic air, Carlyle’s prose for its Germanism? Besides, remember that I am writing for that portion of my countrymen who think as I think, whose minds

have been more or less imbued with Western ideas and modes of thinking; and that it is my intention to throw off the fetters forged for us by a servile admiration of everything Sanskrit.' ( ঐ ২৩১ )

পাশ্চাত্য সাহিত্যের সঙ্গে যাহার সামান্য পরিচয়ও হইয়াছে, তিনিই মধুসূদনের এই যুক্তি সর্বাস্তঃকরণে স্বীকার করিয়া লইতে বাধ্য হইবেন। তথাপি মধুসূদন বাংলা নাটকের ভিতর দিয়া এই বিষয়ে অতি সন্তুর্পণে পরীক্ষা আরম্ভ করিলেন। 'শর্মিষ্ঠা' নাটকের সাফল্যে উৎসাহিত হইয়া 'পদ্মাবতী' নাটকের মধ্যে একটি আত্মপূর্বিক পাশ্চাত্য বিষয়বস্তুকেই নূতন রূপ দিয়া লইলেন, তারপর 'কৃষ্ণকুমারী' নাটকে পূর্ণাঙ্গ পাশ্চাত্য আদর্শে প্রাণবান করিয়া তুলিলেন। তাহার পর হইতে বাংলা নাটকে সংস্কৃতের আদর্শ একেবারেই পরিত্যক্ত হইয়া গিয়া, তাহার পরিবর্তে পাশ্চাত্য আদর্শকেই সর্বাস্তঃকরণে অভিনন্দিত করিয়া লওয়া হইল। চারিদিকের সংশয় ও অবিশ্বাসের ভিতর দিয়া একমাত্র আত্মপ্রত্যয়ের বলে মধুসূদন যে পথে সর্বপ্রথম পদক্ষেপ করিয়াছিলেন, তাঁহার জীবিত কালেই সেই পথই সকলের অনুসরণীয় হইয়া উঠিল।

কিন্তু তাহা সত্ত্বেও মধুসূদনের নাটকগুলির সঙ্গে রামনারায়ণ রচিত 'রত্নাবলী' নাটকের কিছু কিছু বাহ্যিক সাদৃশ্য দেখিতে পাওয়া যায়। ইহার কারণ, মধুসূদনের সংস্কৃতভার্যুক্তি নহে। বেলগাছিয়া নাট্যশালায় অভিনীত হইবার উদ্দেশ্যেই মধুসূদন তাঁহার প্রত্যেকখানি নাটক রচনা করিয়াছিলেন, কোন স্বাধীন নাট্যরচনার প্রেরণায় উদ্বুদ্ধ হইয়া তাহা করেন নাই। সেইজন্য উক্ত নাট্যশালায় মঞ্চব্যবস্থা ও অভিনেতৃ-গোষ্ঠীর উপর লক্ষ্য রাখিয়াই তাঁহার নাটকের বহিরঙ্গ গঠন করিতে হইয়াছিল। ইতিপূর্বে এই নাট্যশালায় 'রত্নাবলী' নাটকের বার বার অভিনীত হইবার ফলে, ইহাকে কেন্দ্র করিয়াই ইহার মঞ্চব্যবস্থা সম্পর্কিত একটি আদর্শ নির্দিষ্ট হইয়া গিয়াছিল; মধুসূদন তাহার উপর লক্ষ্য রাখিয়া তাঁহার কল্পখানি নাটকেই রচনা করিবার ফলে, তাঁহার প্রত্যেকখানি নাটকেই 'রত্নাবলী' নাটকের বহিরঙ্গগত প্রভাব কিছু কিছু আসিয়া পড়িয়াছে। মধুসূদন নিজের নাটকগুলি রচনা করিবার কালে 'রত্নাবলী' নাটকের অভিনেতৃ-গোষ্ঠী ও ইহার অভিনয়-কোশলের উপর লক্ষ্য রাখিয়াছিলেন বলিয়া, তাঁহার নাটকের কোন কোন চরিত্র 'রত্নাবলী' নাটকের আদর্শে গঠিত হইয়াছে, ইহা তাঁহার অনুকরণপ্রিয়তা কিংবা মৌলিক

প্রতিভার অভাবের জন্ত নহে। একটি বিষয় এখানে স্পষ্ট অনুভব করিতে পারা যায় যে, ‘রত্নাবলী’ নাটকের সাগরিকা চরিত্রটি যে ব্যক্তি অভিনয় করিত, তাহার তত্পরযোগী অভিনয়-শৃঙ্খলের প্রতি মধুসূদনের প্রজ্ঞাবোধ জন্মিয়াছিল, অতএব তাহা দ্বারা স্বতন্ত্র প্রকৃতির স্ত্রী-চরিত্র অভিনীত করাইয়া দেখিবার পরিবর্তে মধুসূদন স্বভাবতঃই তাহাকে অল্পরূপ চরিত্রের অভিনয় করিবার সুযোগ দিয়াছিলেন, তাহার ফলে তাঁহার নাটকের কোন কোন স্ত্রী-চরিত্রে সাগরিকা চরিত্রের প্রভাব আসিয়া পড়িয়াছে। তাহা ছাড়া অগ্ৰান্ত আরও কয়েকটি পুরুষ-চরিত্র সম্পর্কেও একই কথা বলিতে পারা যায়। মধুসূদনকে যে কতখানি পরমুখাপেক্ষী হইয়া নাটক রচনা করিতে হইত, তাহা পরে তাঁহার ‘কৃষ্ণকুমারী’ নাটক আলোচনা সম্পর্কে বিস্তৃত ভাবে উল্লেখ করিব। অতএব যে অপরিসর মঞ্চ-ব্যবস্থা ও নির্দিষ্ট অভিনেতৃ-গোষ্ঠী তাঁহার নাট্যরচনা নিয়ন্ত্রিত করিয়াছে, তাহাদের কথা বিস্তৃত হইয়া তাঁহার রচনার দোষগুণ বিচার করা সম্ভব হয় না। সেক্সপীয়রকেও বিশিষ্ট মঞ্চব্যবস্থা ও নির্দিষ্ট অভিনেতৃ-গোষ্ঠীর উপর লক্ষ্য রাখিয়াই তাঁহার নাটক রচনা করিতে হইয়াছিল, কিন্তু সেক্সপীয়রের মত অলোক-সামান্য প্রতিভা কয়জনের আছে? অতএব মধুসূদনের প্রতিভা যত উচ্চাঙ্গেরই হউক, সেক্সপীয়রের সঙ্গে তাহার কোন দিক দিয়া তুলনা করা যাইতে পারে না।

এক অপরিসর মঞ্চ-ব্যবস্থার প্রতি লক্ষ্য রাখিয়া মধুসূদনকে নাট্যরচনা করিতে হইয়াছে বলিয়া অনেকস্থলে তাঁহাকে দীর্ঘ সংলাপ ও স্বগতোক্তি-ব্যবহার করিতে হইয়াছে। এই কথাটিই বুঝিতে না পারিয়া কেহ কেহ মধুসূদনকে ইহার জন্ত দোষারোপ করিয়াছেন। কিন্তু মধুসূদনের প্রতিভার ইহা একটি ত্রুটি বলিয়া স্বীকার করা যায় না; যদি তাহাই হইত, তাহা হইলে তাঁহার সকল নাট্যরচনার মধ্যেই এই ত্রুটি প্রকাশ পাইত, কিন্তু প্রায় একই সময়ে রচিত তাঁহার প্রহসনগুলি পাঠ করিলেই দেখিতে পাওয়া যাইবে যে, কত সংক্ষিপ্ত সংলাপ তিনি ব্যবহার করিতে জানিতেন; প্রহসনগুলির মধ্যে কোন বিশেষ মঞ্চোপকরণের প্রয়োজন হইত না বলিয়া ইহাদের মধ্যে তিনি তাঁহার প্রতিভার কতকটা স্বাধীন বিকাশ দেখাইবার সুযোগ পাইয়াছিলেন। কিন্তু তাহা সত্ত্বেও দেখিতে পাওয়া যায় যে, তাঁহার কোন প্রহসনই বেলগাছিয়া নাট্যশালায় অভিনীত হয় নাই,—দীর্ঘ সংলাপ ও দীর্ঘতর স্বগতোক্তি-ভাষ্যক্রান্ত নাটকগুলিই প্রশংসার সহিত অভিনীত হইয়াছে। সহজ এবং

সংক্ষিপ্ত সংলাপ সে যুগে কেহ চাহিত না ; কারণ, যে রায়নারায়ণ সেই যুগে শিক্ষিত রসিক সমাজের নাট্যিক ক্রটি গঠন করিবার জন্ত দায়ী, তাঁহার মধ্যেই দীর্ঘ সংলাপ ও স্বগতোক্তি ব্যবহার পাওয়া যাইবে। সেইজন্য সেই অল্পসংখ্যক দিনের নাট্যিক ক্রটি গঠিত হইয়া উঠিয়াছিল। নাটকীয় আঙ্গিকের দিক হইতে দীর্ঘ সংলাপ ও স্বগতোক্তি মাত্রই যে ক্রটিজনক, তাহা স্বীকার করা যায় না ; কারণ, তাহা হইলে সেক্সপীয়রের বহু রচনাই অপাঠ্য হইত। মধুসূদন কেন যে দীর্ঘ সংলাপ ও স্বগতোক্তি ব্যবহার করিতে বাধ্য হইয়াছেন, তাহা একটু গভীর ভাবে বিবেচনা করিয়া দেখিলেই তাহা তাঁহার প্রতিভার ক্রটি বলিয়া বিবেচিত হইতে পারে না। অনেক সময় সংলাপ ও স্বগতোক্তির ভিতর দিয়া কতকগুলি ঘটনার বর্ণনা করা হইয়াছে, এই ঘটনাগুলির প্রত্যেকটির নাট্যিক রূপ দেওয়ার অর্থ পূর্ববর্তী মঞ্চ-ব্যবস্থার আত্মোপাস্ত পরিবর্তন,—ইহা ব্যয় ও প্রমসাদ্য। বিশেষতঃ আধুনিক কালের মত তখনকার দিনে মঞ্চ-ব্যবস্থা অতি সহজে পরিবর্তিত করিয়া দিবার উপযুক্ত শিল্পীরও অভাব ছিল। বহুদিনের পরিশ্রমে ও যত্নে ‘রত্নাবলী’র জন্ত বিশিষ্ট মঞ্চোপকরণ নির্মিত হইয়াছিল, মধুসূদনের মত নূতন লেখক নিজের রচনার উৎকর্ষ দ্বারা নাট্যশালায় উল্লেখযোগ্যগণকে মুগ্ধ করিয়া সেই ব্যবস্থা সম্পূর্ণ পরিবর্তিত করিবেন এবং তাঁহার নাটকের জন্ত নূতন মঞ্চোপকরণ নির্মিত হইবে, তাহা স্বভাবতঃই তিনি কল্পনা করিতে পারেন নাই। অতএব তাঁহাকে ‘রত্নাবলী’র মঞ্চোপকরণের মধ্য দিয়াই নিজের প্রতিভার বিকাশ করিতে হইয়াছে। মঞ্চ নাট্যকারের অধীন না হইয়া, নাট্যকারকেই যদি মঞ্চের অধীন হইতে হয়, তাহা হইলে নাট্যরচনার যে সকল দোষ প্রকাশ পায়, মধুসূদনের নাটকগুলির বহিরেই সেই সকল ক্রটিই প্রকাশ পাইয়াছে।

মধুসূদনের ‘শ্রীমদ্ভট্ট’ নাটক সম্পর্কে কেহ কেহ অত্যন্ত লঘুভাবে মন্তব্য করিয়াছেন যে, তাঁহার ‘নাটক পড়িতে পড়িতে অনেক সময় মনে হয় যে, আমরা বুঝি কোন সংস্কৃত নাটকের অনুবাদ পাঠ করিতেছি।’ ইহার প্রধান কারণ এই যে, সংস্কৃত নাটকের অনুবাদের ভিতর দিয়াই সে দিনকার বাঙ্গালীর নাট্যক্রটি গড়িয়া উঠিয়াছিল—এবং সেই পরিবেশের ভিতর দিয়াই মধুসূদনকেও তাঁহার নাট্যরস ও পরিবেশন করিতে হইয়াছে। অভিনীত হইবার উদ্দেশ্যেই মধুসূদন নাট্যরচনা করিয়াছিলেন—এই বিষয়ে তাঁহার সঙ্গে তাঁহার পূর্ববর্তী নাট্যকারদিগের পার্থক্য আছে। তারারচনা কিংবা

হরচন্দ্রের নাটক প্রত্যক্ষভাবে অভিনয়ের উদ্দেশ্যে রচিত হয় নাই। কিন্তু মধুসূদন অভিনীত হইবার উদ্দেশ্যেই নাটক রচনা করিয়াছিলেন, এমন কি প্রত্যেকটি নাটকের প্রতি অংশ রচনা করিয়া তাহা অভিনয়োপযোগী হইয়াছে কি না, তাহা জানিয়া লইবার জন্য আগ্রহ প্রকাশ করিয়াছেন। এই বিষয়ে তিনি তাঁহার ইচ্ছার বিরুদ্ধেও নাট্যশালার অভিনয়াদ্যক্ষের পরামর্শ গ্রহণ করিয়াছেন। ‘রত্নাবলী’ নাটক ইহার অভিনয়-সাক্ষ্যের গুণে যে আদর্শ স্থাপন করিয়াছিল, মধুসূদনের পক্ষে সেই আদর্শের পরিবর্তন করা অসাধ্য ছিল। অতএব তাঁহাকে প্রথম অবস্থায় ‘রত্নাবলী’ নাটকের বাংলা অল্পবাদের প্রায় সমুদয় বহিরঙ্গকে স্বীকার করিয়া লইয়াই নাট্য রচনার প্রবৃত্তি হইতে হইয়াছিল। সেইজন্য তাঁহার নাটকের ভিতর দিয়া সংস্কৃত নাটকের অল্পবাদের প্রতিধ্বনি শুনিতে পাওয়া যায়।

✓ মধুসূদন যেখানে স্বাধীন প্রতিভা-বিকাশের সুযোগ পাইয়াছেন, সেই-খানেই তাঁহার প্রকৃত প্রতিভার বিকাশ হইয়াছে। এই বিষয়ে তাঁহার ‘কৃষ্ণকুমারী’ নাটক এবং প্রহসন দুইখানিই উল্লেখযোগ্য। ‘কৃষ্ণকুমারী’ নাটকেরও বহিরঙ্গ অপেক্ষা অন্তরগত পরিচয়ের মধ্য দিয়াই মধুসূদনের প্রকৃত প্রতিভার পরিচয় প্রকাশ পাইয়াছে এবং প্রহসন দুইখানির অন্তরঙ্গ ও বহিরঙ্গ উভয় ক্ষেত্রেই মধুসূদনের মৌলিক প্রতিভার পরিচয় মূর্ত হইয়া রহিয়াছে—সেইজন্য প্রহসন দুইখানিই তাঁহার সর্বাপেক্ষা শক্তিশালী রচনা। ইহার অন্ততম প্রধান কারণ, প্রহসনের বিষয়বস্তু তিনি তাঁহার প্রত্যক্ষদৃষ্ট জগৎ হইতে স্বয়ং সংগ্রহ করিয়াছিলেন; এমন কি, ইহাদের ভাষা যে রকম কানে শুনিয়াছেন, তাঁহার রচনাতেও তাহাই প্রকাশ করিয়াছেন; কিন্তু নাটকগুলির বিষয়বস্তু অপ্ৰত্যক্ষ ক্ষেত্র হইতে সংগ্রহ করিতে হইয়াছে। নাটকগুলি রচনাকালে তাঁহাকে মঞ্চব্যবস্থার প্রতি লক্ষ্য রাখিতে হইয়াছিল, কিন্তু প্রহসনগুলির বিষয়ে তিনি এই সম্পর্কে সম্পূর্ণ স্বাধীনতা লাভ করিবার সুযোগ পাইয়াছিলেন। অতএব মধুসূদনের নাট্যপ্রতিভার বিচারকালে তাঁহার প্রহসন দুইখানির প্রতিই প্রধানতঃ লক্ষ্য রাখা প্রয়োজন।

‘কৃষ্ণকুমারী’ নাটক একখানি ট্র্যাজিডি, ইহাই বাংলা নাট্যসাহিত্যের সর্বপ্রথম ট্র্যাজিডি। বাংলা বিয়োগান্তক নাটক ইহার পূর্বে ও পরে অনেক রচিত হইয়াছে, কিন্তু প্রকৃত ট্র্যাজিডি ইহার পূর্বেও রচিত হয় নাই, পরেও খুব বেশি রচিত হয় নাই। দুই বিপরীতধর্মী আদর্শের পরস্পর সংঘর্ষের দ্বারা

স্বকঠিন স্বল্প সৃষ্টি করিয়া নাট্যকাহিনীর এক করুণ পরিণতি বধন অনিবার্হ হইয়া উঠে, তখনই বথার্থ ট্র্যাজিডির সৃষ্টি হয়। ট্র্যাজিডির নামে যে সকল নাটক বাংলা সাহিত্যে পরবর্তী কালেও রচিত হইয়াছে, তাহাদের অধিকাংশই কেবলমাত্র কতকগুলি করুণ ঘটনার তালিকা মাত্র—এই সকল ঘটনাও নাট্যকাহিনীর অনিবার্হ পরিণতি রূপেই যে ঘটয়াছে, তাহাও নহে। এমন কি, বিংশ শতাব্দীর বহু আধুনিক নাট্যকার ট্র্যাজিডির মূল সূত্রটি ধরিতে না পারিয়া, কতকগুলি করুণ কাহিনীর সমাবেশ করিয়া তাহাদের তথাকথিত ট্র্যাজিডি-সমূহ রচনা করিয়াছেন। সেইজন্যই আমি ট্র্যাজিডি কথাটিকে বিয়োগান্ত নাটক শব্দদ্বারা অসুবাদ না করিয়া, মূল ইংরেজি শব্দটিই এই অর্থে ব্যবহার করিয়াছি। মধুসূদন বাংলা সাহিত্যে প্রকৃত ট্র্যাজিডির কেবল মাত্র যে সর্বপ্রথম স্রষ্টা তাহাই নহে, তিনি একজন সার্থক স্রষ্টা; সুদীর্ঘ প্রায় একশত বৎসরের মধ্যেও মুষ্টিমেয় যে কল্পখানি ট্র্যাজিডি বাংলা সাহিত্যে সৃষ্টি হইয়াছে, ‘কৃষ্ণকুমারী’ নাটক তাহাদের অগ্রতম। ইহা মধুসূদনের কম গৌরবের কথা নহে; কারণ, বাংলা নাট্যসাহিত্যের জন্মলগ্নেই তিনি ইহার একটি বিশিষ্ট রূপ-সম্পর্কিত পরিণত পরিচয় দিয়া গিয়াছেন, তাঁহাকে অস্বীকার করিয়াও দীর্ঘকাল পর পর্যন্তও অস্বরূপ রচনা আর কেহ প্রকাশ করিতে পারেন নাই।

‘কৃষ্ণকুমারী’ নাটক রচনার সঙ্গে সঙ্গেই সংস্কৃত নাট্যরচনার আদর্শের উপর যবনিকাপাত হইয়া যায়। ইহার সাফল্যে পাশ্চাত্য নাট্যরচনার আদর্শের প্রতি সকলের দৃষ্টি আকৃষ্ট হয়। এমন কি, সংস্কৃত-পণ্ডিত রামনারায়ণ তর্করত্ন পর্যন্ত তাঁহার পরবর্তী মৌলিক সামাজিক নাটক ‘নব-নাটক’ এই পাশ্চাত্য নাটকের আদর্শে রচনা করিবার প্রয়াস পান। প্রত্যক্ষভাবে ইংরেজি সাহিত্যের সঙ্গে তাঁহার কোন পরিচয় না থাকিলেও, তিনি মধুসূদনের ‘কৃষ্ণকুমারী’ ও তৎপরবর্তী দীনবন্ধুর ‘নীল-দর্পণ’কেই যে এই বিষয়ে তাঁহার আদর্শ করিয়া লইয়াছিলেন, তাহা সহজেই বুঝিতে পারা যায়।

সর্বশেষে মধুসূদনের ভাষা সম্পর্কে আলোচনা করিতে হয়। মধুসূদন যখন ‘শর্মিষ্ঠা’ নাটক রচনার হস্তক্ষেপ করেন, তখন বাংলা ভাষাসম্পর্কে তাঁহার কি জ্ঞান ছিল, তাহা মধুসূদনের জীবন-চরিত-লেখক স্পষ্ট ভাষায়ই বলিয়া গিয়াছেন। এখানে তাহার পুনরুল্লেখ করা প্রয়োজন মনে করি। তিনি লিখিয়াছেন,

‘একদিন রত্নাবলীর অভিনয়ভাষ্য (rehearsal) দেখিতে দেখিতে মধুসূদন গৌরদাসবাবুকে বলিলেন, “দেখ, কি ছুঃখের বিষয় যে, এই একখানা অকিঞ্চিৎকর নাটকের জন্ত, রাজারা এত অর্থব্যয় করিতেছেন।” গৌরদাসবাবু শুনিয়া বলিলেন, “নাটকখানা যে অকিঞ্চিৎকর তাহা আমরাও জানি; কিন্তু উপায় কি? বিজ্ঞানসুন্দরের জায় নাটক আমরা অভিনয় করি, ইহা অবজ্ঞাই তোমার ইচ্ছা নয়। ভাল নাটক পাইলে আমরা রত্নাবলীর অভিনয় করিতাম না, কিন্তু ভাল নাটক বাঙ্গালা ভাষায় কোথায়?” মধুসূদন বলিলেন, “ভাল নাটক? আচ্ছা আমি রচনা করিব।” গৌরদাসবাবু শুনিয়া হাসিয়া উঠিলেন। বাঙ্গালা ভাষায় মধুসূদনের যত দূর জ্ঞান, তাহা তাঁহার অগোচর ছিল না। বাঙ্গালা ভাষায় একখানা পত্র লিখিতে হইলেও যে মধুসূদনের শিরঃপীড়া হইত, তাহা তিনি জানিতেন। কিন্তু তিনি, তখন ভাব গোপন করিয়া বলিলেন, “ভালই! ইচ্ছা হইলে চেষ্টা করিয়া দেখিতে পার।” মধুসূদন বৃষ্টিতে পারিলেন, গৌরদাসবাবু মুখে তাঁহাকে বাহাই বলুন, অন্তরে তাঁহার কথায় আস্থা স্থাপন করিলেন না। কিন্তু তিনি সে সময় আর কোন কথা বলিলেন না। উপেক্ষায় নিরন্তর থাকি মধুসূদনের প্রকৃতি-বিরুদ্ধ ছিল। গৌরদাসবাবুর সহিত এইরূপ কথোপকথনের পরদিনই তিনি আসিয়াটিক সোসাইটির পুস্তকালয় হইতে সে সময়কার প্রচলিত কতকগুলি বাঙ্গালা পুস্তক ও সংস্কৃত নাটক সংগৃহীত করিয়া আনিলেন এবং মনোযোগের সহিত তাহা পাঠ করিলেন। ইহার কয়েক দিন পরেই তিনি শর্মিষ্ঠার পাণ্ডুলিপির কিয়দংশ গৌরদাস বাবুকে দেখিবার জন্ত দিলেন। যে মধুসূদন ইহার কিছু দিন পূর্বে বাঙ্গালা রচনায় পৃথিবী লিখিতে “প্র-ধি-বী” লিখিয়া আসিতেছিলেন, তাঁহার গ্রন্থের পাণ্ডুলিপি প্রাপ্ত হইয়া গৌরদাসবাবু বিস্মিত হইলেন। রাজা প্রতাপচন্দ্র, রাজা ঈশ্বরচন্দ্র এবং মহারাজা ষষ্ঠীচন্দ্রমোহনও গৌরদাস বাবুর মুখে মধুসূদনের নাটক রচনার সংবাদ শুনিয়া অত্যন্ত কৌতূহলাক্রান্ত হইয়াছিলেন। ইংরেজি-নবীস, মাদ্রাজী সাহেব মধুসূদন বাঙ্গালা ভাষায় গ্রন্থ রচনা করিতেছেন, ইহা সকলেরই পক্ষে যেন বিশ্বাসের বিষয় হইয়াছিল; পাণ্ডুলিপি পাঠ করিয়া সকলেই চমৎকৃত হইলেন।’

মধুসূদনের নাটকের ভাষা সম্পর্কে যাহারা বিচার করিয়া থাকেন, তাঁহারা সাধারণতঃ উপরোক্ত বিষয়টি বিস্মৃত হইয়া যান বলিয়া ইহা এখানে বিদ্রুতভাবে



উদ্ধৃত করিলাম। 'সে সময়কার ( ১৮৫৮ ) প্রচলিত কয়েকটি বাংলা পুস্তক ও সংস্কৃত নাটক' অধ্যয়নের ভিতর দিয়া তাঁহার বাংলা ভাষার অধ্যয়ন সর্বপ্রথম আরম্ভ হইয়াছিল, তাঁহার প্রথম দুই-তিনখানি রচনার ভাষা বিচার করিতে গিয়া তাহাদের মধ্যে বাংলা রচনার তৎকাল-প্রচলিত আদর্শ আশা করা যে কতদূর সমীচীন হয়, তাহা সহজেই বিবেচ্য। একথা সত্য যে, নাটকগুলিতে ব্যবহৃত ভাষার মধ্যে তিনি তাঁহার নিজস্ব প্রতিভার বিকাশ করিবার সুযোগ পান নাই, ইহাতে তিনি বাধ্য হইয়াই সংস্কৃত ও তৎকাল-রচিত কয়েকখানি বাংলা পুস্তকের আদর্শকেই অনুসরণ করিয়াছিলেন; কিন্তু প্রহসনগুলির মধ্যে তাঁহার অনুসরণ করিবার মত বিষয়বস্তুর দিক দিয়া, কিংবা ভাষার দিক দিয়া অংশতঃ একমাত্র রামনারায়ণ ব্যতীত অন্য কোন বিশিষ্ট আদর্শ তাঁহার সম্মুখে ছিল না, সেইজন্য বহুাংশে প্রত্যেক আদর্শকেই তিনি সেখানে অবলম্বন করিয়াছিলেন। অতএব এখানেই বিষয়-বস্তুর মত ভাষার দিক দিয়াও তাঁহার কতকটা নিজস্ব বৈশিষ্ট্যের পরিচয় পাওয়া যাইবে। সেইজন্য পরবর্তী নাট্যসাহিত্যে তাঁহার অন্ত্যন্ত নাটকের তুলনায় এই প্রহসন দুইখানির ভাব ও ভাষাগত প্রভাব অধিকতর কার্যকর হইয়াছিল।

এখন মধুসূদনের রুচি সম্পর্কে কিছু বলিব। একথা সত্য যে, সর্বত্র মধুসূদনের উন্নত রুচিবোধের পরিচয় পাওয়া যায়, প্রহসন দুইখানির মধ্যে তাঁহার ব্যতিক্রম আছে। কিন্তু প্রহসনের মধ্যে তিনি যে বিষয়গুলির রূপ দিবার চেষ্টা করিয়াছেন, তাহা সমগ্রভাবে জীবন্ত করিয়া তুলিবার জন্য এখানে যে এক স্বতন্ত্র রুচিবোধ কতখানি প্রয়োজনীয় ছিল, তাহা সহজেই বুঝিতে পারা যায়। সামাজিক রুচিবোধ এক জিনিস, আর প্রকৃত সামাজিক অবস্থা আর এক জিনিস; অতএব আদর্শ সামাজিক রুচিবোধ দ্বারা চরিত্র ও চিত্র পরিকল্পনা নিয়ন্ত্রিত করিতে গেলে ইহাদের বিশিষ্ট বাস্তব রূপ প্রকাশে বাধা হয়। তথাপি একথা স্বীকার করিতে হয় যে, তৎকালীন বাংলার পারিবারিক জীবন-সম্বন্ধে মধুসূদনের জ্ঞান খুব প্রত্যক্ষ না থাকিবার কলে কতকগুলি বিষয়ে একটু অবাস্তবতাও আসিয়া পড়িয়াছে। সম্রাট পরিবার-তুচ্ছ নন্দ-ভাজের পরিহাস-সম্পর্ক (joking relationship) বিষয়ে হয়ত তাঁহার ধারণা খুব স্পষ্ট ছিল না, সেইজন্যই এই বিষয়ে তিনি একটু মাত্রা অতিক্রম করিয়া গিয়াছিলেন। মধুসূদনের অঙ্গীকৃত আর একটি কারণ এই

ছিল যে, তাঁহার কচিবোধ তদানীন্তন বাঙ্গালী সমাজের কচির উপর ভিত্তি করিয়া গঠিত না হইয়া, প্রত্যক্ষভাবে (directly) সংস্কৃত সাহিত্যের উপর ভিত্তি করিয়াও গঠিত হইয়াছিল। তাঁহার কাব্যসমূহেরও কোন কোন অংশের বর্ণনায়, তিনি প্রত্যক্ষ ভাবে সংস্কৃত কাব্য ও নাটক হইতে রস আহরণ করিবার ফলে তাহাতে অলীলতা প্রবেশ করিয়াছে। ইহাও পরোক্ষভাবে তাঁহার গ্রন্থসমূহের উপর প্রভাব বিস্তার করিয়াছিল।

সংস্কৃত নাটক ‘রত্নাবলী’র ইংরেজি অনুবাদে সাফল্যে উৎসাহিত হইয়া মধুসূদন মৌলিক বাংলা নাটক রচনায় কৃতসঙ্কল্প হইলেন। তখন পর্যন্তও তিনি বাংলা ভাষার অনুশীলন আরম্ভ করেন নাই। অতএব তাঁহার এই সঙ্কল্পের উপর বন্ধুবান্ধবেরা কোনরূপ গুরুত্ব আরোপ করিলেন না। সঙ্কল্পের দৃঢ়তা মধুসূদনের চরিত্রের অন্ততম বৈশিষ্ট্য ছিল; তিনি অল্প দিনের মধ্যেই যযাতি-শর্মিষ্ঠার কাহিনী অবলম্বন করিয়া ‘শর্মিষ্ঠা’ নাটক রচনায় প্রবৃত্ত হইলেন। ‘শর্মিষ্ঠা’ নাটক রচনাই মধুসূদনের বাংলা রচনার সর্বপ্রথম প্রয়াস। তথাপি তিনি তাঁহার সংস্কৃত শিক্ষক ও অন্যান্যের সহায়তায় বহু যত্ন ও পরিশ্রম স্বীকার করিয়া রচনার ভাষাগত ত্রুটি দূর করিতে সচেষ্ট হইলেন। ‘শর্মিষ্ঠা’ নাটকের কতক অংশ রচনা করিয়া তিনি তাহার পাণ্ডুলিপি তাঁহার অন্তরঙ্গ বন্ধুবান্ধবদিগকে দেখাইলেন, তাঁহাদের উৎসাহে উৎসাহিত হইয়া তিনি ইহার অবশিষ্টাংশ সম্পূর্ণ করিলেন।

যযাতি-শর্মিষ্ঠার কাহিনী সর্বজন-পরিচিত। তাহা হইলেও মধুসূদন তাঁহার নাটকে ইহার যে অংশটুকু ব্যবহার করিয়াছেন, তাহা নিম্নে বিবৃত হইতেছে।

দৈত্যরাজের কন্যা শর্মিষ্ঠা একদিন দৈত্যগুরু শুক্রাচার্যের কন্যা দেবযানির সঙ্গে কলহ করিয়া তাঁহাকে এক কূপের মধ্যে নিক্ষেপ করিলেন। চন্দ্রবংশের রাজা যযাতি তাঁহাকে সেখান হইতে উদ্ধার করিলেন। শুক্রাচার্য তাঁহার একমাত্র কন্যা দেবযানিকে অত্যন্ত স্নেহ করিতেন। দেবযানির প্রতি শর্মিষ্ঠার আচরণে ক্রুদ্ধ হইয়া তিনি দৈত্যরাজ্য পরিত্যাগ করিতে চাহিলেন। অবশেষে দৈত্যরাজের অনেক অনুরোধ-বিনয়ে এই সর্তে তিনি তাঁহার সঙ্কল্প পরিত্যাগ করিতে সম্মত হইলেন যে, রাজকন্যা শর্মিষ্ঠা দেবযানির পরিচারিকা হইয়া থাকিবেন। শর্মিষ্ঠা রাজপ্রাসাদ পরিত্যাগ করিয়া শুক্রাচার্যের আশ্রমে গিয়া দেবযানির পরিচারিকার কার্যে নিযুক্ত হইলেন। প্রথম দর্শনের পর হইতেই যযাতি ও দেবযানি পরস্পরের প্রতি

আকৃষ্ট হইলেন। শুক্রাচার্য কন্যার মনোভাব জানিতে পারিয়া যযাতির হস্তে তাঁহাকে সমর্পণ করিলেন। পরিচারিকা শর্মিষ্ঠাকে সঙ্গে লইয়া দেবযানি স্বামি-গৃহে গেলেন। দেবযানির দুই পুত্রসন্তান জন্মগ্রহণ করিল। কিছুদিনের মধ্যেই যযাতি ও শর্মিষ্ঠা উভয়েই উভয়ের প্রণয়াসক্ত হইলেন। গোপনে গান্ধর্ব প্রথায় তাঁহাদের বিবাহ হইল। ক্রমে শর্মিষ্ঠার গর্ভে তিন পুত্র জন্মগ্রহণ করিল। অবশেষে একদিন দেবযানি শর্মিষ্ঠা ও যযাতির বিবাহের কথা জানিতে পারিয়া উভয়কে কঠোর তিরস্কার করিলেন এবং ক্রোধবশতঃ স্বামিগৃহ ত্যাগ করিয়া গিয়া পিতার নিকট স্বামীর বিশ্বাসঘাতকতার কথা ব্যক্ত করিলেন। শুক্রাচার্যের অভিশাপে যযাতি জরাগ্রস্ত হইলেন। অতঃপর তিনি তাঁহার কনিষ্ঠ পুত্র শর্মিষ্ঠার সন্তান পুত্রর যৌবনের সঙ্গে নিজের জরার বিনিময় করিয়া লইলেন। পুত্রর অপূর্ব আত্মত্যাগে মুগ্ধ হইয়া শুক্রাচার্য তাঁহার মাতা শর্মিষ্ঠাকে দেবযানির দাসীত্ব হইতে মুক্ত করিয়া দিলেন। দুই সপত্নীতে বিরোধের অবসান হইল। যযাতি দুই রাজ্যীকে লইয়া দীর্ঘকাল সুখভোগে জীবন অতিবাহিত করিলেন।

এই কাহিনীর মধ্যে প্রকৃত নাট্যিক ঘটনার সমাবেশের প্রচুর অবকাশ ছিল। অথচ নাট্যকার তাহাদের একটিরও সদ্যবহার করেন নাই। ইহাই এই নাটকের সর্বাপেক্ষা গুরুতর ত্রুটি। নাট্যিক ঘটনাসমূহ চরিত্রগুলির বিরক্তিকর দীর্ঘ স্বগতোক্তি অথবা অনাবশ্যক কথোপকথনের ভিতর দিয়াই প্রকাশ করিবার চেষ্টা হইয়াছে; রজমঞ্চের উপর ঘটনাগুলির সক্রিয় সংঘটনের প্রয়াস দেখা যায় নাই। দৃষ্টান্ত স্বরূপ প্রথম অঙ্কের প্রথম গর্তাক, দ্বিতীয় অঙ্কের প্রথম গর্তাক, তৃতীয় অঙ্কের প্রথম গর্তাক, চতুর্থ অঙ্কের প্রথম ও তৃতীয় গর্তাক, পঞ্চম অঙ্কের প্রথম গর্তাক বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। এই সকল দৃষ্টে শুধু পূর্ববর্তী ঘটনাসমূহের বর্ণনা দিয়া কাহিনীর অগ্রগতি অক্ষুণ্ণ রাখিবার চেষ্টা করা হইয়াছে। অথচ প্রত্যেকটি স্থলই অপূর্ব নাট্যিক ঘটনায় পরিপূর্ণ। যদুস্বধনের জীবনচরিত্রকার ইহাদের প্রথমটির দৃষ্টান্ত উল্লেখ করিয়া লিখিয়াছেন, 'দৈত্য-সভায় যযাতি শর্মিষ্ঠার প্রতি দৈত্যরাজের নির্বাসনদণ্ডাজ্ঞা, শর্মিষ্ঠা উপাখ্যানের একটি উৎকৃষ্ট নাট্যকোচিৎ অংশ। সহিসুতায় এবং ধৈর্ঘ্যে মহাভারতকার শর্মিষ্ঠাকে তথায় প্রকৃত দেবীরূপে চিত্রিত করিয়াছেন। পিতার কঠোর আদেশ, এমন কি গর্ভিতা দেবযানির ব্যঞ্জেণ্ড তাহার ধৈর্য্যচ্যুতি হয় নাই।

শর্মিষ্ঠা নাটকে এই অংশ পরিত্যাগ করাতে, শর্মিষ্ঠার চরিত্র পরিস্ফুটনের ব্যাঘাত ঘটয়াছে। ইহা ছাড়াও দেবযানি কর্তৃক যযাতি-শর্মিষ্ঠার প্রণয় ব্যাপারের উদ্ঘাটন, শুক্রাচার্যের অভিশাপ, পুত্রের যৌবন ভিক্ষা ইত্যাদির মত উৎকৃষ্ট নাটকীয় অংশও ইহাতে পরিত্যক্ত হইয়াছে। তৎপরিবর্তে এই সকল বিষয়ক কতকগুলি পরোক্ষ উক্তি শুনিয়াই দর্শকদিগকে তৃপ্ত থাকিতে হইয়াছে।

এই ক্ষুদ্র মূল কারণ, সংস্কৃত নাটকের অম্লকরণ। ইহার পূর্বে যে কয়েকখানি বাংলা নাটক বিদ্যৎ-সমাজে একটু প্রতিষ্ঠা লাভ করিয়াছিল, যেমন ‘কুলীন-কুল-সর্বস্ব’ ও ‘রত্নাবলী’ তাহাদের প্রত্যেকটিই সংস্কৃত রীতি ও আদর্শেই লিখিত হইয়াছিল এবং ইহাতে সাধারণের মধ্যে এই বিশ্বাসই সৃষ্ট হইয়া উঠিয়াছিল যে, বাংলা নাটক রচনায় সংস্কৃত রীতি একেবারেই অপরিহার্য। মধুসূদন যখন বাংলা নাটক রচনায় হস্তক্ষেপ করিলেন, তখন তিনি অন্তরে অন্তরে সংস্কৃত রীতির অম্লকরণের অযৌক্তিকতা স্বীকার করিলেও, বাহ্যতঃ এই বিশ্বাস তাঁহার এই প্রথম রচনার মধ্যে কার্যকর করিয়া তুলিতে পারিলেন না। তিনি বাংলা নাটকে পাশ্চাত্য রীতি প্রবর্তনের পক্ষপাতী থাকিলেও, বাংলা নাট্যরচনার সমসাময়িক প্রভাবকে অস্বীকার করিতে পারেন নাই। ইহার আরও একটি কারণ ছিল—‘শর্মিষ্ঠা’ই তাঁহার সর্বপ্রথম রচনা; ইহার সার্থকতার উপর তাঁহার ভবিষ্যৎ নির্ভর করিতেছিল; সেইজন্ত বাহাতে ইহা তদানীন্তন বাংলা নাটক দর্শকদিগের নিকট একেবারেই অনাদৃত না হয়, সেই বিষয়েও তাঁহাকে লক্ষ্য রাখিতে হইয়াছিল। সেইজন্ত পাশ্চাত্য আদর্শের প্রেরণা সমগ্র অন্তর দিয়া অনুভব করিয়াও, তিনি তাহা তাঁহার ভবিষ্যৎ নাটক রচনার জন্তই রাখিয়া দিলেন, ‘শর্মিষ্ঠা’ নাটক রচনায় পরিচিত প্রথাই অবলম্বন করিলেন।

কেহ কেহ মধুসূদনের ‘শর্মিষ্ঠা’ নাটকেও পাশ্চাত্য প্রভাব অনুভব করিয়াছেন; কিন্তু ইহা সত্য নহে। ইহার রচনায় পাশ্চাত্য আদর্শের কোন প্রত্যক্ষ ও কার্যকর প্রভাব অনুভব করা যায় না। সংস্কৃত নাটকই ইহার একমাত্র আদর্শ ছিল। গ্রন্থের সূচনার কাহিনীর অবাস্তব অংশ নান্দী এবং নটী-সুত্রধরের কথোপকথন পরিত্যক্ত হইয়াছে সত্য, কিন্তু ইহাকে পাশ্চাত্য প্রভাবের নিদর্শন বলা যায় না। কারণ, অনেক পাশ্চাত্য নাটকেও অম্লরূপ অংশের সহিত যেমন পরিচয় লাভ করা যায় (সেন্সপীয়ার প্রণীত ‘রোমিও

জুলিয়েট' ও গেটে প্রণীত 'ফাউস্টে'র prologue তুলনীয়), তেমনই কোন কোন সংস্কৃত নাটকেও ইহার ব্যবহার দেখিতে পাওয়া যায় না ( ভাস্কর সংস্কৃত নাটকে নান্দীর ব্যবহার নাই ) । সংস্কৃত নাটকের রীতি অনুযায়ীই 'শর্মিষ্ঠা' নাটকের কাহিনী মিলনাস্তক ও শৃঙ্গার-রসাত্মক হইয়াছে। যদিও ইতিপূর্বেই এদেশে ইউরোপীয় ধরণের মঞ্চ-সজ্জা প্রবর্তিত হইয়াছিল, তথাপি মঞ্চোপ-করণের অভাব পূরণার্থে সংস্কৃত নাট্যশাস্ত্রে যে সকল ব্যবস্থা অবলম্বনের নির্দেশ রহিয়াছে, ইহাতেও তাহাদের প্রায় কোনটিরই ব্যতিক্রম হয় নাই। এইজন্যই প্রথম অঙ্ক প্রথম গর্তাকে যোদ্ধাবেনী দৈত্যের দীর্ঘ স্বগতোক্তির অবতারণা করা হইয়াছে। ভরতের নাট্যশাস্ত্রে অভিনয়-কালে দূরান্ধান, বধ, যুদ্ধ, প্রমুখ যে সব ক্রিয়া নিষিদ্ধ হইয়াছে, 'শর্মিষ্ঠা' নাটকেও তাহা পরিত্যক্ত হইয়াছে। ইংরেজি আদর্শে উৎকৃষ্ট নাট্যিক উপাদান থাকা সত্ত্বেও সংস্কৃত নাটকের রীতি অনুযায়ী অপ্রিয় দণ্ডদেশ বা কোন অভিশাপ ইহার অভিনয়-কালে উচ্চারিত হয় নাই। সংস্কৃত নাটকের নিপুণিকা-চতুরিকাই এখানে পুণিকা-দেবিকার অংশ গ্রহণ করিয়াছে। এখানেও রাজ-বয়স্ক লড্ডুক-প্রিয় মাধব্য নামক বিদূষক। এমন কি, নিম্নলিখিত অংশগুলি কালিদাস কৃত সুপ্রসিদ্ধ সংস্কৃত নাটক 'অভিজ্ঞান শকুন্তলা'র অনুবাদ বলিয়া ধরিয়া লইতে কাহারও বেগ পাইতে হয় না ;—

রাজা।...এ কি, আমার দক্ষিণ বাহু স্পন্দন হতে লাগল কেন। এ'হলে মাদৃশ জনের কি কললাভ হতে পারে? বলাও যায় না, ভবিষ্যের ঘর সর্বত্রই মুক্ত রয়েছে। (৩৩)

(নেপথ্যে)—রাজনন্দিনী কোথায় গেলেন গো? এমন দ্রুত ছেলেদের শাস্ত করা কি আমাদের সাধ্য? (৩১৬)

তারপর ইহার মধ্যেও সর্বত্রই সংস্কৃত রীতি অনুযায়ী প্রবেশী চরিত্র সঙ্ক্ষে দৃশ্যস্থ চরিত্র কর্তৃক পূর্বেই পরিচয় প্রদানেরও ব্যবস্থা রহিয়াছে। 'শর্মিষ্ঠা' নাটক সঙ্ক্ষে সহজে এক কথায় বলা যাইতে পারে যে, ইহাতে সংস্কৃত নাট্য-রীতির কোনই ব্যতিক্রম দৃষ্টিগোচর হয় না; অতএব ইহা মধুসূদনের রচনাবলীর মধ্যে স্থান পাইলেও, ইহা হইতে তাঁহার মৌলিক প্রভাবের কোন নিদর্শন উদ্ধার করা সম্ভব নহে। 'শর্মিষ্ঠা' নাটকের যে সকল ক্রটির কথা পূর্বে উল্লেখ করিয়াছি, তাহা ইংরেজি আদর্শ অনুযায়ী ক্রটি বলিয়া স্বীকৃত হইলেও, মধুসূদনের তদানীন্তন আদর্শ, অর্থাৎ সংস্কৃত নাট্যরচনার আদর্শ অনুযায়ী সর্বত্রই ক্রটি বলিয়া স্বীকার্য নহে। শেষ যুগের শৃঙ্গার

রসাত্মক সংস্কৃত নাটকগুলির মধ্যে যে কৃত্রিম গতাভুগতিকতা ও বৈচিত্র্যহীনতা দেখা দিয়াছিল, ‘শমিষ্ঠা’ নাটকেরও তাহাই একমাত্র ক্রটি বলিয়া বিবেচিত হইতে পারে। এই দিক দিয়া বিবেচনা করিলে দেখা যাইবে, মধুসূদন তাঁহার সর্বপ্রথম নাটকখানির রচনায় উপযুক্ত আদর্শের সন্ধান করিয়া লইতে পারেন নাই।

শেষ যুগের শৃঙ্গার-রসাত্মক সংস্কৃত নাটকের মধ্যে বিশেষ একখানি নাটকেই মধুসূদন তাঁহার ‘শমিষ্ঠা’ নাটক রচনার আদর্শরূপে ব্যবহার করিয়াছিলেন—তাহা শ্রীহর্ষ রচিত ‘রত্নাবলী’। তখনকার দিনে রামনারায়ণ কৃত সংস্কৃত নাটকের এই অমূল্যবানি স্বধীসমাজে যথেষ্ট লোক-প্রীতি অর্জন করিয়াছিল। অতএব একই দর্শক সমাজের মনস্তত্ত্ব সাধনের জন্ত লিখিত ‘শমিষ্ঠা’ নাটকেও তাহার প্রভাব অত্যন্ত স্বাভাবিকই হইয়াছে। মধুসূদনের জীবন-চরিত্রকার লিখিয়াছেন, ‘নিজের উদ্ভাবনী শক্তির উপর মধুসূদন তখনও সম্পূর্ণ বিশ্বাস স্থাপন করিতে পারেন নাই। সুতরাং নিজের গ্রন্থের প্রতিষ্ঠার জন্ত তাঁহাকে কিয়ৎ পরিমাণে “রত্নাবলী”কেই আদর্শ নির্বাচন কারতে হইয়াছিল। উভয়গ্রন্থে সেইজন্ত ভাবগত এবং কোন কোন স্থলে ভাষাগত সাদৃশ্যও লক্ষিত হইবে।’

‘শমিষ্ঠা’ নাটকের মধ্যে কোন চরিত্রই স্বপরিষ্কৃত হইতে পারে নাই। কারণ, ইহাদের সৃষ্টি স্বতঃস্ফূর্ত নহে। পদে পদে বাহ্যিক আদর্শের বাধা ইহার স্বাধীন সৃষ্টি ব্যাহত করিয়াছে। তথাপি ইহাতে যে দুইটি চরিত্রে নাট্যকার একটু বৈশিষ্ট্য ফুটাইয়া তুলিবার চেষ্টা করিয়াছেন, তাহা ইহার নায়িকা ও প্রতিনায়িকার চরিত্র। তাহাদের সংক্ষিপ্ত আলোচনার প্রবৃত্ত হওয়া যাইতেছে।

শমিষ্ঠা ‘রত্নাবলী’ নাটকের সাগরিকা চরিত্রের অনুরূপ সৃষ্টি। উভয়েই রাজকুমারী, কিন্তু ভাগ্যদোষে তাহাদের মর্যাদা হইতে বঞ্চিত। তবে শমিষ্ঠার এই বঞ্চনার জন্ত সে নিজেই দায়ী, সাগরিকার জন্ত দায়ী তাহার ভাগ্য-বিধাতা। এই উভয় চরিত্রের মধ্যে এই পার্থক্যটুকু বিশেষভাবে লক্ষ্য করিবার মত। সাগরিকার অনুরূপের মোহে মধুসূদন শমিষ্ঠার এই স্বকীয় বৈশিষ্ট্যটুকু কোথাও যে বিসর্জন দেন নাই, তাহাই বিশেষ প্রশংসার বিষয়। আত্মকৃত অপরাধের গুরুত্ব স্মরণ করিয়া পিতৃপ্রদত্ত নগের বিরুদ্ধে শমিষ্ঠা সম্পূর্ণ নীরব রহিয়াছেন। রাজমর্যাদা-সম্ভব আভিজাত্য-বুদ্ধিই তাঁহার হৃদয়-

দৌর্বল্যের পথ রুদ্ধ করিয়া দিয়াছে এবং এই সমুচ্চ আত্মমর্দানা-বোধই তাঁহার বিপুল দুঃখের জীবনে তাঁহার আত্মার অগ্নান জ্যোতি অনিবার্য রাখিয়া চলিয়াছে। দুঃখের ভিতর দিয়া শর্মিষ্ঠার চরিত্র অপূর্ব মহিমময় করিয়া নাট্যকার কল্পনা করিয়াছেন; তাঁহার জীবনের দুঃসংবাদ লইয়াই এই কাহিনীর আরম্ভ এবং তাঁহার সমগ্র দুঃখভোগের পরিসমাপ্তিতেই কাহিনীর উপসংহার। অতএব তাহার সঙ্গে পাঠকমাত্রেরই সহানুভূতি একান্ত আবশ্যিক। পূর্বাপর এই সহানুভূতি অক্ষুণ্ণ রাখিতে নাট্যকার প্রাশংসনীয় সাফল্য লাভ করিয়াছেন।

কাহিনীর প্রতিনায়িকা দেবযানীর চরিত্রের সঙ্গে ইহার নায়িকা-চরিত্র শর্মিষ্ঠার সুস্পষ্ট পার্থক্য সর্বত্রই অক্ষুণ্ণ রহিয়াছে। দেবযানি পরাক্রান্ত তপস্বী শুক্রাচার্যের আদরিণী কন্যা। তিনি জানেন যে, দৈত্যরাজ তাঁহারই পিতার অমুগ্রহ-পুট। অতএব রাজকুমারী শর্মিষ্ঠার দর্পচূর্ণ করিয়া তাঁহার নীচ প্রতিনিহংসা-বৃত্তি চরিতার্থ হয়। শুক্রাচার্য কন্যাকে স্নেহ দিয়া পালন করিয়াছেন, শিক্ষা দিয়া বর্ধিত করেন নাই; তাহারই অবশুষ্ঠাবী ফল-স্বরূপ দেবযানির ভবিষ্যৎ চরিত্র যে ভাবে গড়িয়া উঠিয়াছে, তাহা শর্মিষ্ঠা চরিত্রের সম্পূর্ণ বিপরীত। উভয় চরিত্রের এই বৈপরীত্য দ্বারাই কাহিনীর নাট্যিক গুণ সৃষ্ট হইয়াছে। শর্মিষ্ঠার পুত্র পুরু যখন তাহার যৌবন দান করিয়া যযাতিকে জরামুক্ত করিল এবং শুক্রাচার্য স্বহস্তে শর্মিষ্ঠার কর যযাতির হস্তে অর্পণ করিলেন, তখনও রাজা দেবযানির অমুমতির অপেক্ষা করিয়া বলিলেন,—

রাজা। ভগবান্ মহর্ষির আজ্ঞা শিরোধার্য। (দেবযানির প্রতি) কেমন প্রিয়ে! তুমি কি বল?

দেবযানি শর্মিষ্ঠার প্রতি রাজার পূর্ব ব্যবহারের ইঙ্গিত করিয়া তখনও বলিলেন,—

রাজা। (সহাস্ত মুখে) নাথ! এতদিনে কি আমার অমুমতির সাপেক্ষা হলো?—৫২

এইখানে দেবযানির চরিত্রটি একটু বাস্তবধর্মী হইয়া উঠিয়াছে। যযাতির চরিত্রে কোন বৈশিষ্ট্যই নাই; ইহা সংস্কৃত শৃঙ্গার-রসাত্মক নাটকের নায়কের আদর্শে রচিত। এতদ্ব্যতীত অন্যান্য চরিত্রও বৈশিষ্ট্য-বঞ্চিত।

‘শর্মিষ্ঠা’ নাটক যখন রচিত হয়, তখনও বাংলা নাট্যসাহিত্যে পণ্ডিত বাংলার অপ্রতিহত প্রভাব। ‘আলালের ঘরের দুলাল’ মাত্র প্রকাশিত

হইয়াছে সত্য, কিন্তু ‘শর্মিষ্ঠা’ নাটকের বিষয়বস্তু আলানী ভাষায় প্রকাশের অমূল্য নহে। সেইজন্য ‘শর্মিষ্ঠা’র ভাষায় মধুসূদন নূতন কোন পথের সন্ধান পাইলেন না, প্রচলিত পুরাতন রীতিরই অনুসরণ করিলেন মাত্র। বাংলায় নাট্যোপযোগী ভাষার তখনও জন্ম হয় নাই, অথচ মধুসূদনও সস্ত্র মাত্র সংস্কৃত ভাষার মধ্য দিয়া বাংলা ভাষার অনুশীলন আরম্ভ করিয়াছেন— তখন পর্যন্তও সংস্কৃত ও বাংলায় সামঞ্জস্য স্থাপন করিয়া লইতে পারেন নাই। সেইজন্য প্রচলিত নাট্যিক ভাষা অপেক্ষাও তাঁহার ‘শর্মিষ্ঠা’র ভাষা কোন কোন স্থানে দুর্বল হইয়া পড়িয়াছে।

এই সকল অপরিহার্য ত্রুটি সত্ত্বেও ‘শর্মিষ্ঠা’ নাটক তদানীন্তন স্বধীসমাজে আদৃত হইয়াছিল এবং ইহার মধ্য দিয়াই মধুসূদনের সাহিত্য-সাধনার সূত্রপাত হইল।

‘শর্মিষ্ঠা’ নাটকের দুই বৎসর পর মধুসূদনের ‘পদ্মাবতী’ নাটক রচিত হয়; গ্রীক পুরাণের একটি কাহিনী এই নাটকের ভিত্তি। ইতিমধ্যে তাঁহার প্রহসন দুইখানি রচিত হইয়াছিল, তাহাদের বিষয় পরে আলোচিত হইবে। ‘পদ্মাবতী’ ‘শর্মিষ্ঠা’ হইতে নিকট। শুধু তাহাই নহে, ‘পদ্মাবতী’ নাটক মধুসূদনের নিকটতম নাট্যরচনা। কাহিনীগত বৈচিত্র্যের অভাবের জন্য যে ইহাকে নিকট বলা হইয়াছে তাহা নহে, বরং কাহিনীর নাট্যিক বৈচিত্র্য তাঁহার অন্যান্য নাটকের তুলনায় ইহার মধ্যে অনেক বেশিই পরিলক্ষিত হইবে, তথাপি একমাত্র চরিত্রসৃষ্টির প্রয়াস ইহাতে সার্থক হয় নাই বলিয়াই, কাহিনীর দিক দিয়া গৌরবান্বিত হইয়াও নাটক হিসাবে ইহা নিকট হইয়া রহিয়াছে।

যে গ্রীক উপাখ্যান হইতে মধুসূদন তাঁহার নাটকের প্রেরণা লাভ করিয়াছিলেন, তাহা সংক্ষেপে বিবৃত করিয়া ‘পদ্মাবতী’ নাটকের কাহিনী বর্ণনা করা যাইতেছে। তাহা দ্বারা এই বিষয়ে মধুসূদনের কৃতিত্বের পরিমাপ করা যাইবে।

কলহপ্রিয়া গ্রীক দেবী ডিস্কর্ডিয়া একবার সোনার আতা তৈয়ারী করিলেন। জুনো, প্যালাস ও ভেনাস এই তিনজন গ্রীকদেবীর মধ্যে কে সর্বাপেক্ষা সুন্দরী, তাহা লইয়া কলহ সৃষ্টি করিবার জন্য ডিস্কর্ডিয়া এই সোনার আতাটি তাঁহাদের মধ্যে নিক্ষেপ করিলেন। আতাটির গায়ে লিখিয়া দিলেন,—‘সর্বাপেক্ষা সুন্দরীর জন্য।’ তিনজন দেবীই আতাটি পাইবার



জন্ত আগ্রহ প্রকাশ করিতে লাগিলেন। অতঃপর তাঁহারাই উয়ের রাজপুত্র প্যারিসকে গিয়া এই বিষয়ে মধ্যস্থ মানিয়া বলিলেন, ‘আপনার বিবেচনায় আমাদের মধ্যে যিনি সর্বাপেক্ষা সুন্দরী, তাঁহাকে এই আতাটি দান করুন।’ প্যারিস মহা বিব্রত হইয়া পড়িলেন। জুনো প্রবল পরাক্রান্ত দেবতা জুপিটারের পত্নী, প্যালাস বিশ্ব-জ্ঞানের অধিষ্ঠাত্রী দেবী, আর ভেনাস বিশ্ব-সৌন্দর্য ও প্রেমের মূর্ত প্রতীক। জুনো রাজপুত্রকে আশ্বাস দিলেন, তাঁহাকে পরিতুষ্ট করিলে তিনি তাঁহাকে সাম্রাজ্যের অধীশ্বর করিবেন; প্যালাস আশ্বাস দিলেন, তাঁহাকে সংগ্রামে বিজয়ী করিবেন; আর ভেনাস প্রতিশ্রুতি দিলেন যে, তাঁহাকে এই ব্যাপারে পরিতুষ্ট করিলে, তিনি তাঁহাকে পৃথিবীর সর্বাপেক্ষা সুন্দরী রমণী উপহার দিবেন। প্যারিস ভেনাসকেই সোনার আতা দান করিলেন। ইহাতে জুনো ও প্যালাস ক্রুদ্ধ হইয়া প্যারিসের সর্বনাশ করিতে কৃতসঙ্কল্প হইলেন। ইহারই ফলে ট্রয়নগর ধ্বংস হইল।

এই কাহিনীটিকে যে কি সুনিপুণ কৌশলে মধুসূদন ভারতীয় পৌরাণিক পরিবেশের মধ্যে আনিয়া স্থাপন করিয়াছেন, তাহা তাঁহার ‘পদ্মাবতী’ নাটকের নিম্নলিখিত কাহিনী-ভাগ হইতেই দৃষ্ট হইবে—

বিদর্ভাধিপতি ইন্দ্রনীল একদিন যুগয়া করিতে আসিয়া বিদ্যারণ্যের সন্নিকটবর্তী এক রম্য বনমধ্যে প্রবেশ করিলেন। অকস্মাৎ নৈপথে স্বর্গীয় বাস্তু ভূনিয়া মোহাবিষ্ট হইয়া তিনি একস্থানে নিত্রায় অভিভূত হইয়া পড়িলেন। এমন সময় শচীদেবী, রতিদেবী ও মুরজা দেবী সেখানে আসিয়া উপস্থিত হইলেন। মুরজা দেবী যক্ষরাজ কুবেরের পত্নী। দেবর্ষি নারদ দূর হইতে তাঁহাদিগকে দেখিলেন—কলহ-প্রিয় মূনির মনে এক ক্রুর কৌতুক জাগিয়া উঠিল। তিনি স্থির করিলেন, এই তিনজনের মধ্যে কলহের সৃষ্টি করিতে হইবে। এই বলিয়া একটি স্বর্ণপদ্ম লইয়া তাঁহাদের সম্মুখে আসিয়া উপস্থিত হইয়া বলিলেন, ‘আপনাদের মধ্যে যিনি সর্বাপেক্ষা সুন্দরী, তিনিই ইহা গ্রহণ করুন’, বলিয়া পদ্মটি গিরিশূঙ্গে স্থাপন করিয়া অন্তর্হিত হইলেন। প্রত্যেকেই নিজেকে সর্বাপেক্ষা সুন্দরী বলিয়া দাবী করিয়া পদ্মটি পাইবার জন্ত আগ্রহ প্রকাশ করিলেন। এই লইয়া তিনজনের মধ্যে তুমুল কলহের সৃষ্টি হইল। অতঃপর তাঁহারাই রাজা ইন্দ্রনীলকে মধ্যস্থ মানিলেন। ইন্দ্রনীল অত্যন্ত বিব্রত হইয়া পড়িলেন। প্রত্যেক দেবীই ইন্দ্রনীলকে উৎকোচের প্রলোভন দেখাইতে লাগিলেন। তন্মধ্যে রতিদেবী বলিলেন, তাঁহাকে

পরিতুষ্ট করিলে, তিনি পৃথিবীর সর্বাপেক্ষা সুন্দরী রমণী তাঁহাকে প্রদান করিবেন। ইন্দ্রনীল রতিদেবীকেই সর্বাপেক্ষা সুন্দরী বিবেচনা করিয়া স্বর্ণপদ্মটি তাঁহাকেই প্রদান করিলেন। ইহাতে শচীদেবী ও মুরজা দেবী ক্রুদ্ধ হইয়া ইন্দ্রনীলের উপর প্রতিশোধ গ্রহণ করিবেন বলিয়া শাসাইয়া গেলেন। রতিদেবী তাঁহার প্রতিশ্রুতি মত পৃথিবীর সর্বাপেক্ষা সুন্দরী রমণী মাহিমতীপুরীর রাজকুমারী পদ্মাবতীকে ইন্দ্রনীলের সহিত বিবাহ-বন্ধনে আবদ্ধ করিয়া দিলেন।

প্রতিহিংসা-পরায়ণা শচীর আদেশে কলি পদ্মাবতীকে হরণ করিয়া এক নির্জন অরণ্যে রাখিয়া আসিলেন। ইন্দ্রনীলের প্রতিবেশী রাজাদিগকেও কলিদেব ইতিপূর্বেই ইন্দ্রনীলের বিরুদ্ধে অস্ত্রধারণ করিতে উত্তেজিত করিয়া দিয়াছিলেন। তাঁহাদের বিরুদ্ধে যুদ্ধে বিজয়ী হইয়া ইন্দ্রনীল রাজধানীতে প্রত্যাবর্তন করিলেন, কিন্তু পদ্মাবতীর বিরহে কাতর হইয়া কিছুদিনের মধ্যেই তীর্থ পথটনে বহির্গত হইয়া পড়িলেন।

গভীর বনমধ্যে পরিত্যক্তা হইয়া পদ্মাবতী যখন বিপন্ন হইয়া পড়িলেন, তখন রতিদেবী তাঁহাকে লইয়া গিয়া অন্ধিরার আশ্রমে উপস্থিত হইলেন। অন্ধিরা মুন তাঁহাকে সাদরে আশ্রয় দান করিলেন। এদিকে মুরজাদেবী জানিতে পারিলেন যে, পার্বতীকর্তৃক অভিশপ্ত হইয়া তাঁহার কন্যা বিজয়া মর্ত্যলোকে পদ্মাবতী নামে জন্মগ্রহণ করিয়াছে। তিনিও তাঁহার দুঃখের কারণ হইয়াছেন জানিয়া অমৃতপ্ত হইলেন এবং যাহাতে স্বামীর সহিত তাঁহার পুনর্মিলন সাধিত হয়, শচীদেবীর সাহায্যে তাহার চেষ্টা করিতে লাগিলেন।

তীর্থভ্রমণে বহির্গত হইয়া রাজা ইন্দ্রনীল অন্ধিরার আশ্রমে আসিয়া উপস্থিত হইলেন। সেখানে থাকিয়া তিনি পদ্মাবতীর সহিত মিলিত হইলেন। ভগবতীর উপদেশে দেবীদিগের মধ্য হইতে কলহের অবসান হইল।

গ্রীক পৌরাণিক আখ্যানের সঙ্গে ‘পদ্মাবতী’র আখ্যানের মূল পার্থক্য এই যে, গ্রীক পৌরাণিক কাহিনী বিয়োগান্তক, কিন্তু সংস্কৃত নাটকের আদর্শে মধুসূদন ‘পদ্মাবতী’ নাটকের আখ্যানকে মিলনান্তক করিয়া রচনা করিয়াছেন। ভারতীয় পৌরাণিক সাহিত্যে আনুপূর্বিক ‘পদ্মাবতী’র অহরূপ কোন আখ্যানিকা না থাকিলেও, সুপরিচিত নল-দময়ন্তীর কাহিনী ও শ্রীবৎস-চিন্তার কাহিনী হইতে নাট্যকার কোন কোন স্থানে সাহায্য গ্রহণ করিয়াছেন। একটি বৈদেশিক কাহিনীর সঙ্গে দেশীয় পৌরাণিক কাহিনীর কতকগুলি বিচ্ছিন্ন চিত্রের

এমন নিবিড় যোগ-সাধন করা হইয়াছে যে, ইহাতে কাহিনীর বৈদেশিক রূপ একেবারে প্রচ্ছন্ন হইয়া পড়িয়াছে। জুনোর স্থলে শচীর, ভেনাসের স্থলে রতিদেবীর ও ডিস্কর্ডিয়ার স্থলে নারদমুনির পরিকল্পনা যথার্থ হইয়াছে। পুরাণ-বহির্ভূত একমাত্র মুরজা চরিত্রটিকে কুবেরের পত্নী বলিয়া তাঁহাকে কল্পনা করিয়া লইতে হইয়াছে। এতদ্ব্যতীত সমগ্র কাহিনীই গ্রীক পুরাণের ক্ষেত্র হইতে ভারতীয় পুরাণের ক্ষেত্রে অপরূপ কৌশলে স্থানান্তরিত করা হইয়াছে। দেশীয় ও বৈদেশিক উপাদানের সামঞ্জস্য বিধানের মধুসূদনের যে কৃতিত্বের পরিচয় অন্ত্রাও পাওয়া যায়, ‘পদ্মাবতী’ নাটকেও তাহার কোনও ব্যতিক্রম হয় নাই।

সংস্কৃত নাট্যাদর্শের প্রতি আন্তরিক অমুরক্তি না থাকিলেও, একমাত্র প্রচলিত রীতির মর্যাদা রক্ষা করিতে গিয়া, তিনি তাঁহার ‘শর্মিষ্ঠা’ নাটকে যে ভাবে সংস্কৃতের বিধিনিয়মগুলি অমুরণ করিয়াছেন, ‘পদ্মাবতী’ নাটকেও তাহার কোনই ব্যতিক্রম দেখা যায় না। কাহিনীর বাহিরের দিক দিয়া ইহার উপর পাশ্চাত্য প্রভাব থাকিলেও, ইহার অন্তরের আদর্শ দেশীয়; শেষ যুগের বৈচিত্র্যহীন শৃঙ্গার-রসাত্মক সংস্কৃত নাটকের আদর্শে ইহাও রচিত হইয়াছে। এমন কি কাহিনীর মধ্যে বিচিত্র নাট্যিক ঘটনা-সমাবেশের যে স্বযোগ ছিল, তাহারও তিনি সম্পূর্ণ সদ্ব্যবহার করেন নাই। ঘটনার দিক দিয়া ইহা তাঁহার যে কোন নাটক হইতেই সমৃদ্ধ; কিন্তু তথাপি পদে পদে সংস্কৃত আদর্শের নিকট মস্তক অবনত করিতে গিয়া ইহার ঘটনার প্রবাহকে নাট্যকার অনেকাংশে সংযত করিয়াছেন। ইহাতেই দৃশ্যগুলি পরস্পর বিচ্ছিন্ন হইয়া পড়িয়া ইহাদের মধ্যস্থিত ঐক্যসূত্রটি হারাইয়া ফেলিয়াছে।

পূর্বেই বলিয়াছি, সংস্কৃত নাটকের আদর্শে ইহাকে মিলনাস্তক করিয়া রচনা করা হইয়াছে, নহিলে মূল গ্রীক পুরাণের এই কাহিনীর পরিণতি অত্যন্ত করুণ। ইহার রাজা ইন্দ্রনীলের চরিত্র অনেকটা কালিদাস রচিত ‘অভিজ্ঞান শকুন্তলা’ নাটকের দৃশ্যস্ত-চরিত্রের অমুরূপ। কিন্তু তাহা হইলেও ইহা দৃশ্যস্ত-চরিত্রের এক অক্ষম অমুরূপ মাত্র নহে। ইহাতেও সেই বিদূষক ব্যক্তিত্বহীন সরল ও লোভী রাজবয়স্ক, ইহাতেও সংস্কৃত ‘প্রতিমা-নাটক’ ও ‘উত্তররাম-চরিতে’র অমুরূপ চিত্রদর্শন ও এই প্রকার বিবিধ সংস্কৃত নাটকেরই অন্ত্যস্ত আরও অনেক বিচ্ছিন্ন অংশ আনিয়া সন্নিবিষ্ট করা হইয়াছে। অঙ্গিরার আশ্রমে ইন্দ্রনীল ও পদ্মাবতীর মিলন-চিত্র মারীচের আশ্রমে দৃশ্যস্ত-শকুন্তলা

মিলনের অম্লরূপ। অতএব দেখা যাইতেছে, যদিও অন্তরের সহিত নাট্যকার বাংলা নাটক রচনায় সংস্কৃত নাটকের বিধিনিষেধের গণী স্বীকার করেন না, তথাপি ‘পদ্মাবতী’ রচনার কাল পর্যন্তও তাহা একেবারে উল্লঙ্ঘন করিয়া যাইতে সাহসী হন নাই। বৈদেশিক পুরাণ হইতে কাহিনী গ্রহণ করিয়াও দেশীয় ভঙ্গিতেই নাট্যকার ‘পদ্মাবতী’ নাটক রচনা করিয়াছেন।

‘পদ্মাবতী’তে বিশেষ কোন চরিত্রসৃষ্টিই সাফল্য লাভ করিতে পারে নাই। ইহা জীচরিত্র-সর্বশ্ব নাটক; পুরুষ-চরিত্রের মধ্যে একমাত্র রাজা ইন্দ্রনীল, —বিদূষক ইন্দ্রনীল-চরিত্রের ছায়ামাত্র; তাঁহার কোন স্বতন্ত্র অস্তিত্ব নাই। এষ্ট শ্রেণীর আর একটি পুরুষ-চরিত্রও ইহাতে আছে, তাহা কলিদেব। কলিদেবও শচীদেবীর হাতের ক্রীড়নক মাত্র, তাঁহারই প্ররোচনায় কলিদেবের কাষাবলী নিয়ন্ত্রিত হইয়াছে, অতএব তাঁহারও ব্যক্তিত্ব নাই। সুতরাং দেখা যাইতেছে, একমাত্র পুরুষ-চরিত্র ইন্দ্রনীলকে লইয়াই এই নাটক লিখিত হইয়াছে। ইহাও এই নাটকের একটি গুরুতর ত্রুটি। ইহাকে এক-চরিত্র-সর্বশ্ব করিয়া রচনা করিবার ফলে কাহিনীর গতি অগ্রসর হইতে কোন বাধা না পাইলেও, তাহা হইতে নাট্যিক বিক্ষোভ সৃষ্টি হইতে পারে নাই। বিশেষতঃ এই একমাত্র পুরুষ-চরিত্রটিকেও প্রকৃত পৌরুষের ক্ষেত্র হইতে দূরে সরাইয়া রাখিবার চেষ্টা করা হইয়াছে। রাজা ইন্দ্রনীল অত্যন্ত চপল-স্বভাব পুরুষ, গুরু-বিষয়ক কোন গুণ তাঁহার চরিত্রে পরিলক্ষিত হয় না। গ্রন্থের নায়ক-চরিত্রকে এই প্রকার মেরুদণ্ডহীন করিবার একমাত্র কারণ পূর্বেই বলিয়াছি যে মধুসূদনের এই নাটক রচনার আদর্শ ছিল শেষ যুগের কতকগুলি বৈশিষ্ট্যহীন শৃঙ্গার-রসাত্মক সংস্কৃত নাটক। অতএব প্রকৃত আদর্শের সন্ধান না পাওয়াতেই মধুসূদনকে এই প্রকার ভ্রমে পতিত হইতে হইয়াছে।

‘পদ্মাবতী’ নাটকের জী-চরিত্রের মধ্যে মুরজা-চরিত্রের পরিকল্পনায় কবি কতকটা মৌলিকতা দেখাইয়াছেন। এই চরিত্রটি গ্রীক উপাখ্যানের প্যালাস চরিত্রের উপর ভিত্তি করিয়া পরিকল্পিত হইলেও, ইহাকে কবি তাঁহার নিজস্ব কল্পনাধারাও সমৃদ্ধ করিয়াছেন; বিশেষতঃ তাঁহার চরিত্রের সঙ্গে আর একটি মৌলিক কাহিনী আনিয়া সংযুক্ত করাতে মূল কাহিনীটিও উপভোগ্য হইয়াছে। মুরজা শচীর মত এত ঈর্ষাকাতরা নহেন; কারণ, মর্ত্যলোকে আবির্ভূত হওয়ার মূলে তাঁহার কেবল রূপের গর্ব করিয়া বেড়াইবারই অভিলাষ ছিল না, বরং তাঁহার অভিশপ্তা কথার সন্ধান করাই তাঁহার উদ্দেশ্য

ছিল। মাতৃহত্যার এই সজাগ স্নেহশীলতাই রতিদেবী কিংবা পদ্মাবতীর প্রতি তাঁহার দীর্ঘাবুদ্ধি আগ্রহ করিয়া তুলিতে দেয় নাই। সেইজন্ত ইন্দ্রনীরের বিরুদ্ধে প্রতিহিংসা-গ্রহণে মুরজাদেবী শচীদেবীর মত সক্রিয় নহেন। পদ্মাবতী যে তাঁহারই অভিশপ্তা কন্যা, তাহা তিনি জানিতেন না—জানিবার কথাও ছিল না। অথচ তাহার প্রতি তাঁহার স্নেহ অজ্ঞাতে ধাবিত হইয়া যাইত। চিত্রকূট পর্বতের উপর পদ্মাবতীর সহিত প্রথম সাক্ষাৎকারে মুরজার ‘স্তনদ্বয় দুক্ষে পরিপূর্ণ’ হইয়াছিল। তথাপি তিনি তাহাকে চিনিতে পারেন নাই বলিয়া পরে অনুতাপ করিয়াছিলেন। বাহ্যিক দীর্ঘ্যার আবরণে মাতৃস্নেহের যে একটি প্রচ্ছন্ন ধারা মুরজার হৃদয়তলে প্রবাহিত হইয়া চলিয়াছিল, তাহা নাট্যকার কাহিনীর শেষ পর্যন্ত নিরবচ্ছিন্ন রাখিয়াছিলেন। ইহাই মুরজা-চরিত্রের পূর্বাপর সৌন্দর্যরক্ষা করিয়াছে। এই চরিত্রটি এই ভাবে বাস্তবধর্মী হইয়াছে বলিয়াই পাঠকবর্গের দৃষ্টি আকর্ষণের যোগ্য। ইহার অগ্রতম প্রধান স্ত্রী-চরিত্র শচী। শচীই নাটকের মধ্যে একমাত্র সক্রিয় চরিত্র বলিয়া মনে হয়। প্রথম দৃশ্যের পর হইতে কাহিনী তাঁহারই বুদ্ধিধারা নিয়ন্ত্রিত হইয়াছে। শচী দীর্ঘ্যাকাতরা, ক্রুর-স্বভাবা ও প্রতিহিংসা-পরায়ণা। তাঁহার প্রতিহিংসা-বৃত্তি চরিতার্থ করিবার জন্ত তিনি নিরপরাধা পদ্মাবতীকে চরম দুঃখের সম্মুখীন করিতেও পশ্চাৎপদ নহেন—নাটকের খল-চরিত্ররূপে শচীর চরিত্রটি সুপরিষ্কৃত হইয়াছে।

ইহার নায়িকা চরিত্র পদ্মাবতী এই নাটকের মধ্যে বিশেষ প্রধান অংশ গ্রহণ করিতে পারে নাই। শৃঙ্গার-রসাত্মক নাটকের নায়িকা-চরিত্রের যে বৈশিষ্ট্য, তাহা ইহার মধ্যে অক্ষুণ্ণ রহিয়াছে; ‘রত্নাবলী’র সাগরিকা চরিত্রের কিছু কিছু প্রভাবও ইহাতে অনুভব করা যায়।

ভাষার দিক দিয়া ‘পদ্মাবতী’ নাটক ‘শর্মিষ্ঠা’ নাটক হইতে উন্নত। ইহার ভাষা সম্পূর্ণ নাট্যোপযোগী না হইলেও, ইহার মধ্য হইতে ‘শর্মিষ্ঠা’র আড়ষ্টতা দূর হইয়া ইহা প্রাঞ্জলতার পথে অগ্রসর হইতেছে বলিয়া অনুভব করা যায়। মধুসূদনের নাট্যিক ভাষার ক্রমবিকাশের ক্ষেত্রে ‘পদ্মাবতী’র একটি বিশিষ্ট স্থান আছে।

‘পদ্মাবতী’র মধ্যেই কোন কোন স্থলে মধুসূদন সর্বপ্রথম অমিত্রাক্ষর ছন্দের ব্যবহার করেন; তাহা রচনা-গুণে তাঁহার পরবর্তী অমিত্রাক্ষর ছন্দের আদর্শ হইতে অনেক নিষ্ঠুর হইলেও, বাংলা ভাষায় এই ছন্দের ইহাই সর্ব-

প্রথম প্রয়োগ বলিয়া ইহার একটু ঐতিহাসিক মূল্য আছে। মধুসূদনের সর্বপ্রথম অমিত্রাক্ষর ছন্দের নিদর্শনরূপে নিয়ে কতক অংশ উদ্ধৃত করা যাইতেছে—

বিধির এ বিধি কিন্তু কে পারে লজ্জিতে ?—

ছায়া কি ফল কবে দরশে তরুর ?

সরোবরে ফুটিলে কমল, লোকে তারে

তুলে লয়ে যায় স্থখে । মলয়-মারুত,

কুহুম কানন-ধন সুরভিরে হরি

দেশ-দেশান্তরে চলি যান কুতূহলে ।—‘পদ্মাবতী’, ২।২

পয়ারের অনুরূপ বহিরঙ্গ দান করিয়া অমিত্রাক্ষর রচনা বাতীতও তিনি অল্প এক রীতির অমিত্রাক্ষর ইহাতে রচনা করিয়াছিলেন ; তাহার বিশেষত্ব এই যে, তাহাতে যতি-স্থানে চরণ-ভেদ হইত ; পরবর্তী কালে গিরিশচন্দ্র ঘোষ প্রায় ইহারই অনুরূপ ছন্দ তাঁহার নাটকে ব্যবহার করিয়াছিলেন এবং তাহাই ‘গৈরিশ ছন্দ’ নামে পরিচিত হইয়াছে । মধুসূদনের ‘পদ্মাবতী’ নাটক হইতে এই শ্রেণীর ছন্দের নিদর্শন উদ্ধৃত করা যাইতেছে—

আমি কলি,—

এ বিপুল বিষে কে না কাপে।

শুনিয়া আমার নাম ?

সত্তত কুপথে গতি যোর ।

নলিনীরে স্নজেন বিধাতা—

জল তলে বসি আমি যুগল তাহার

হাসিয়া কণ্টকময় করি নিজ বলে ।—‘পদ্মাবতী’, ৪।১

ইহারও প্রকৃতি অমিত্রাক্ষরেরই, তবে প্রচলিত পয়ারের সহিত একটা আকৃতিগত সাদৃশ্য রক্ষার জন্তই মধুসূদন তাঁহার পরবর্তী অমিত্রাক্ষর রচনায় এই শ্রেণীর চরণ-সঙ্কা পরিত্যাগ করিয়া বাহ্যতঃ পয়ারাকৃতির চরণ-সঙ্কাই গ্রহণ করিয়াছিলেন । তাঁহার আর কোন রচনায় এই উদ্ধৃত রূপ অমিত্রাক্ষরের সহিত সাক্ষাৎকার লাভ করা যায় না ।

‘পদ্মাবতী’ রচনার পর মধুসূদন মহাভারতীয় উপাখ্যান অবলম্বন করিয়া ‘সুভদ্রা’ নামক একখানি নাটক রচনায় প্রবৃত্ত হন । ‘পদ্মাবতী’ নাটক রচনার ভিতর দিয়াই তিনি অমিত্রাক্ষর ছন্দের সর্বপ্রথম প্রবর্তন করিলেও,

ইহাতে যে সামান্য অংশে মাত্র এই ছন্দ ব্যবহৃত হইয়াছে, তাহা সাধারণতঃ পাঠকের দৃষ্টির বহির্ভূতই থাকিয়া যায়। সেইজন্য আত্মোপাস্ত্র অমিত্রাক্ষর ছন্দে একখানি নাটক রচনার জন্ত তিনি বিশেষ মনোযোগী হন। তাহারই ফলে ‘সুভদ্রা’ নাটকের রচনা আরম্ভ হয়। অমিত্রাক্ষর ছন্দে রচিত ইহাই মধুসূদনের সর্বপ্রথম পূর্ণাঙ্গ একখানি রচনার প্রয়াস। বেলগাছিয়া নাট্যশালায় অভিনীত হইবার জন্তই তাঁহার নাটকগুলি লিখিত হইত; সেইজন্য তাঁহার নাট্যরচনা বহুলাংশে উক্ত নাট্য-সম্প্রদায়ের অভিনেতা ও পৃষ্ঠপোষকবর্গের মুখাপেক্ষী হইয়া থাকিত। তদানীন্তন বেলগাছিয়া নাট্যশালায় একজন প্রতিভাবান অভিনেতা মধুসূদনের নাটক রচনা যে কি ভাবে নিয়ন্ত্রিত করিয়াছিলেন, তাহা নিম্নলিখিত আলোচনা হইতে জানিতে পারা যাইবে।

উক্ত অভিনেতার নাম কেশবচন্দ্র গঙ্গোপাধ্যায়। মধুসূদনের নাটকগুলি অভিনয়যোগ্য বলিয়া যদি তিনি প্রধানতঃ অনুমোদন করিয়া দিতেন, তবেই মহারাজা যতীন্দ্রমোহন ঠাকুর ও ঈশ্বরচন্দ্র সিংহ তাহাদের মূদ্রণ ও অভিনয়ের ব্যবস্থা করিতেন। কেশবচন্দ্রের অভিনয়-গুণের উপর তাঁহাদের অপরিসীম প্রীতি ছিল। সেইজন্য মধুসূদন যাহাতে তাঁহার রচনা শেষ পর্যন্ত প্রকাশিত ও তদানীন্তন কলিকাতার একমাত্র স্বধীজন-পৃষ্ঠপোষিত নাট্যশালায় অভিনীত হয়, তৎপ্রতি দৃষ্টি রাখিতে গিয়া পূর্ব হইতেই তাঁহার রচনা-সম্বন্ধে উক্ত কেশববাবুর মতামত জানিতে চাহিতেন। কোন কোন সময় রচনার পরিকল্পনা পূর্বেই তাঁহার নিকট পাঠাইতেন, কখনও বা কোন নাটকের প্রথম অংশ রচনা করিয়া তাঁহার নিকট পাঠাইয়া সে বিষয়ে তাঁহার মতামত জানিয়া লইতেন এবং যথাসম্ভব তাঁহার পরামর্শ গ্রহণ করিতেন। পূর্বেই বলিয়াছি, কেশববাবুর অভিনয়-নৈপুণ্যের প্রতি মধুসূদনেরও অগাধ বিশ্বাস ছিল; সেইজন্য তাঁহার মতামত জানিবার জন্ত তিনিও আন্তরিক আগ্রহ প্রকাশ করিতেন। অমিত্রাক্ষর ছন্দে ‘সুভদ্রা’ নাটকের প্রথম অঙ্ক সম্পূর্ণ করিয়া মধুসূদন তাহার পাণ্ডুলিপি কেশববাবুর নিকট প্রেরণ করেন। কয়েক সপ্তাহ পর ইহার দ্বিতীয় অঙ্ক রচনা সম্পূর্ণ হইলে তাহাও তিনি কেশববাবুর নিকট পাঠাইয়া দেন। ইহার রচনার সূচনা হইতেই তিনি বুঝিতে পারিয়াছিলেন যে, ইহার রচনাক্ষেত্রে অভিনয়ের উপযোগী হইবে না। ইহাকে সেইজন্য তিনি নিজেও নাট্যকাব্য বলিয়া অভিহিত করিয়াছিলেন। কেশববাবুও নাটকখানি সম্বন্ধে অল্পরূপে অভিমতই ব্যক্ত করিয়া বলেন যে, ইহার অভিনয় ব্যর্থ হইবে।

অতএব এই রচনা দ্বারা আশু আর কোন উদ্দেশ্য সাধিত হইবে না বুঝিতে পারিয়া, মধুসূদনও ইহাকে অসম্পূর্ণ রাখিয়াই অগত্যা ইহার রচনা পরিত্যাগ করিলেন। ইহার অসম্পূর্ণ অংশও কোনদিন মুদ্রিত হয় নাই। তিনি যে কতদূর সাফল্যের আশা করিয়া অমিত্রাক্ষর ছন্দে এই ‘স্বভদ্রা’ নাটক রচনায় প্রবৃত্ত হইয়াছিলেন, তাহা তাঁহার অ-পূর্বপ্রকাশিত কবিতাবলীর অন্তর্গত এই নাটকেরই প্রারম্ভিক বাণী-বন্দনার এই অংশ হইতে কতক অনুমান করা যাইবে—

কেমনে ফাল্গুনি সুর স্বগুণে লভিল।  
( পরাভবি যদুবন্দে ) চারু-চন্দ্রাননা  
ভদ্রায়, নবীন ছন্দে সে মহাকাহিনী  
কহিবে নবীন কবি বঙ্গবাসী জনে  
বাগ্‌দেবি, দাসেরে যদি কৃপা কর তুমি।

কিন্তু অমুকুল উৎসাহের অভাবে ইহাকে অসম্পূর্ণ রাখিয়াই ইহার রচনা-কার্য পরিত্যাগ করিতে হওয়াতে মধুসূদন কতখানি ভগ্নোত্তম হইয়াছিলেন, তাহা তাঁহার রচিত ‘স্বভদ্রা-হরণ’ নামক একটি চতুর্দশপদী কবিতা হইতে বুঝিতে পারা যায়।

ইহা হইতেই বুঝিতে পারা যাইবে যে, ব্যক্তিগত রুচির অনুগামী ছিল না বলিয়া ও উপস্থিত প্রয়োজনীয়তা সাধনে ব্যর্থ হইবে আশঙ্কা করিয়া মধুসূদন আত্মোপাস্ত অমিত্রাক্ষর ছন্দে রচিত একখানি নাটক রচনা করিতে আরম্ভ করিয়াও তাহা কিভাবে পরিত্যাগ করিয়াছিলেন। নাটকের ক্ষেত্রে অমিত্রাক্ষর রচনায় নিরুৎসাহ হইয়া তিনি বাধ্য হইয়া কাব্যের ক্ষেত্রে তাহা নিয়োজিত করিলেন। নাটক রচনা করিয়া কেবল মুদ্রিত করিবার উদ্দেশ্যেই মধুসূদন সেই সময় কোন নাটকই রচনা করেন নাই। তাঁহার রচিত নাটকগুলি অভিনীত দেখিবার জন্তই তিনি তখন নাট্য-রচনায় প্রবৃত্ত হইয়াছিলেন। ‘স্বভদ্রা’ নাটক অভিনীত হইবার কোন আশা নাই দেখিয়াই, তিনি ইহার রচনা পরিত্যাগ করিয়াছিলেন। অতএব রঙ্গমঞ্চও যে নাট্যসাহিত্যসৃষ্টি কিভাবে নিয়ন্ত্রিত করিতে পারে, এখানেই তাহার প্রকৃষ্ট নিদর্শন দেখা যাইতেছে।

ব্যক্তিবিশেষের রুচি ও সমসাময়িক মঞ্চ-ব্যবস্থার অনুকূল নহে বলিয়া ‘স্বভদ্রা-হরণ’ নাটক যেন অসম্পূর্ণ রহিল, তেমনই একই কারণে আর একটি



নাটককেও মধুসূদনের পরিকল্পনাতেই বিসর্জন দিতে হইল—তাহার নাম ‘রিজিয়া’ নাটক। ভারতীয় মুসলমান চরিত্র অবলম্বন করিয়া নাটক রচনা করিবার জন্ত মধুসূদনের আন্তরিক আগ্রহ ছিল। এই বিষয়ে তিনি এক পত্রে লিখিয়াছিলেন, ‘We ought to take up Indo-Mussulman subject. The Mahomedans are a *fiercer* race than ourselves and would afford splendid opportunity for the display of passion. Their women are more cut out for intrigue than ours.’

সম্রাট আলতামাসের কন্যা সুলতানা রিজিয়ার চরিত্র অবলম্বনে এই নাটকখানি রচনা করিবার জন্ত একখানি পরিকল্পনা বা সংক্ষিপ্ত আদর্শের খসড়া করিয়া তিনি কেশববাবুকে দেখিতে দেন। মুসলমান চরিত্র অবলম্বন করিয়া বাংলা ভাষায় ইহাই সর্বপ্রথম পূর্ণাঙ্গ নাটক রচনার প্রয়াস বলিয়া এই পরিকল্পনাটিরও ঐতিহাসিক গুরুত্ব রহিয়াছে। কিন্তু এই পরিকল্পনাটিকে কার্যকরী করিয়া তুলিতেও সেই ব্যক্তিবিশেষের রুচি ও তদানীন্তন অভিনয়-ব্যবস্থা প্রতিকূল হইয়া উঠিল। কেশববাবুর বিরুদ্ধ মত পাইয়া মধুসূদন নিরুৎসাহ হইয়া পড়িলেন এবং ‘রিজিয়া’ নাটকের রচনাও পরিত্যক্ত হইল। এইভাবে বাংলা সাহিত্যে মুসলমান চরিত্র অবলম্বন করিয়া নাটক রচনার প্রথম প্রয়াস ব্যর্থ হইয়া গেল। অতএব ইহার মূলেও দেখিতেছি, ব্যক্তিবিশেষের রুচি ও অভিনয়-ব্যবস্থার সাময়িক একটা ত্রুটিই দায়ী হইয়াছে। তথাপি এই নাটকের জন্ত মধুসূদন যে সংক্ষিপ্ত পরিকল্পনাখানি রচনা করিয়াছিলেন, তাহা বাংলা ভাষায় অভিনয় এক বিষয়বস্তু লইয়া নাট্যরচনার প্রথম প্রয়াস বলিয়া বিশেষভাবেই উল্লেখযোগ্য। বলা বাহুল্য, বাংলার নাট্য-শিল্প যখন ব্যক্তি-রুচির এই সঙ্কীর্ণ গভী উত্তীর্ণ হইয়া গণ-রুচির অঙ্গুগামী হইল, কিংবা নাট্য-প্রতিভাও যখন ব্যক্তিরুচির মুখাপেক্ষী না হইয়া স্বতঃস্ফূর্ত হইয়া প্রকাশ পাইবার সুযোগ পাইল, তখন প্রায় এই পরিকল্পনা অঙ্গুগামীই বাংলা ভাষায় একাধিক নাটক রচিত ও সার্থকতার সঙ্গে অভিনীত হইয়াছে; কিন্তু এই বিষয়ে যে মধুসূদনই সর্বপ্রথম হস্তক্ষেপ করিয়াছিলেন, তাহা আজ সকলেই বিশ্বস্ত হইয়াছেন। ‘শর্মিষ্ঠা’ ও ‘পদ্মাবতী’ নাট্যরচনার মধ্যে মধুসূদন যে গভ্যগুণিক ও পৃথিবীত রীতির অঙ্গবর্তন করিয়াছেন, রিজিয়া-নাট্যরচনায় তাহা হইতে মুক্ত হইয়া স্বকীয় প্রতিভা-বিকাশের উপযুক্ত পরিসরও তিনি

লাভ করিতে পারিতেন। ইহাতে মধুসূদনের মৌলিক নাট্যপ্রতিভার পূর্ণ পরিচয় লাভ করিবার সম্ভাবনা ছিল; এই নাটকখানি রচিত হইলে ইহাই বাংলা ভাষায় পাশ্চাত্য আদর্শে রচিত সর্বপ্রথম নাটক হইত।

যে পক্ষে কেশববাবু মধুসূদনের রিজিয়া নাটকের পরিকল্পনা সম্বন্ধে বিকল্প মত ব্যক্ত করিয়া পাঠাইয়াছিলেন, সেই পক্ষেই তিনি তাঁহাকে রিজিয়ার পরিবর্তে রাজপুত জীবন হইতে নাট্যিক উপকরণ সংগ্রহ করিয়া একখানি ঐতিহাসিক নাটক রচনার পরামর্শ দেন। রাজপুত ইতিহাস অবলম্বন করিয়া রচিত কাব্য রত্নলাল বন্দ্যোপাধ্যায় প্রণীত ‘পদ্মিনী উপাখ্যান’ ইতিপূর্বেই (১৮৫৮ খ্রি:) প্রকাশিত হইয়া স্বধীশমাজের দৃষ্টি আকর্ষণ করিয়াছিল। ইহার পর হইতে প্রায় অর্ধ শতাব্দী পর্যন্ত রাজস্থানের ইতিবৃত্ত বাংলার নাট্য- ও কথা-সাহিত্যের ক্ষেত্রে বিশেষ প্রভাব বিস্তার করে। নাট্য-সাহিত্যের ক্ষেত্রে যেমন মধুসূদন, দ্বিজেন্দ্রলাল, ক্ষীরোদপ্রসাদ প্রভৃতি রাজস্থানের ইতিহাস হইতে উপকরণ সংগ্রহ করিয়াছিলেন, তেমনই কথা-সাহিত্যের ক্ষেত্রেও বঙ্কিমচন্দ্র, রমেশচন্দ্র, স্বর্ণকুমারী প্রভৃতি তাহা হইতেই বহু উপকৃত্যসের উপাদান সংগ্রহ করিয়াছেন। ‘কৃষ্ণকুমারী’ রচনার মধ্যেই মধুসূদন তাহার সূচনা করেন।

কেশববাবুর পত্র পাইয়া মধুসূদন কালবিলম্ব না করিয়া টঙ্ক রচিত রাজস্থানের ইতিবৃত্ত পাঠে মনোনিবেশ করেন এবং ইহার প্রথম খণ্ড হইতে কৃষ্ণকুমারীর কাহিনী সংগ্রহ করিয়া নাটক রচনায় প্রবৃত্ত হইলেন। তাহার নাট্যোন্মিখিত কৃষ্ণকুমারীর কাহিনী সংক্ষেপে এইরূপ :

উদয়পুরের রাজা ভীমসিংহের একমাত্র কন্যা কৃষ্ণকুমারীর বিবাহযোগ্য বয়স হইয়াছে। তাহার সৌন্দর্যের খ্যাতি শুনিয়া জয়পুরের রাজা জগৎসিংহ তাহাকে বিবাহ করিবার প্রস্তাব করিয়া উদয়পুরে দূত পাঠাইলেন। জগৎসিংহের এক রক্ষিতা ছিল, তাহার নাম বিলাসবতী। যাহাতে কৃষ্ণকুমারীর সঙ্গে জগৎসিংহের বিবাহ না হয়, বিলাসবতী তাহার চেষ্টা করিতে লাগিল এবং এই উদ্দেশ্যে তাহার একজন পরিচারিকা মদনিকাকে পুরুষবেশে উদয়পুরে পাঠাইল। মদনিকার কৌশলক্রমে কৃষ্ণকুমারী মরুদেশের রাজা মানসিংহের প্রতি আকৃষ্ট হইল। মানসিংহকেও বিলাসবতী এক কৃত্রিম পত্র দ্বারা কৃষ্ণকুমারীর আসক্তির কথা জানাইল। মানসিংহের দূতও কৃষ্ণকুমারীর সঙ্গে মানসিংহের বিবাহ প্রস্তাব লইয়া উদয়পুরে উপস্থিত হইল। ভীমসিংহ

জগৎসিংহের হস্তেই কন্যা সমর্পণ করিতে চাহিয়াছিলেন ; কিন্তু জানিতে পারিলেন, কন্যা মানসিংহের প্রতি আসক্ত। ভীমসিংহ উভয়-সকটে পড়িলেন। উদয়পুরের প্রবল শত্রু মহারাষ্ট্রপতিও মানসিংহের হস্তে তাঁহার কন্যা সমর্পণ করিবার জন্য ভীমসিংহের নিকট অহুরোধ জানাইলেন। যোগলেরাও মানসিংহের পক্ষপাতী। জগৎসিংহ ও মানসিংহ উভয়েই প্রতিজ্ঞা করিলেন যে, কৃষ্ণকুমারীকে লাভ করিতে না পারিলে উদয়পুর ধ্বংস করিবেন। কৃষ্ণাকে হত্যা করিয়া এই বিবাদের মূলোৎপাটন করিতে রাজমন্ত্রী ভীমসিংহকে পরামর্শ দিলেন। রাজা ইহাতে উন্মত্তপ্রায় হইয়া গেলেন। রাজভ্রাতা বলেন্দ্রসিংহ কৃষ্ণাকে বধ করিবার জন্য তাহার শয়ন-গৃহে উপস্থিত হইলেন, কৃষ্ণা তাঁহাদের অভিপ্রায় বুঝিতে পারিয়া খড়গাঘাতে আত্মহত্যা করিল।

বাংলা নাট্যসাহিত্যের ইতিহাসে ‘কৃষ্ণকুমারী’ নাটক এক যুগান্তকারী রচনা। প্রথমতঃ ঐতিহাসিক নাটক হিসাবে বাংলা সাহিত্যে ইহাই সর্ব-প্রথম রচনা, দ্বিতীয়তঃ ইহাই বাংলা সাহিত্যে সংস্কৃত নাট্যরীতির আদর্শমুক্ত সর্বপ্রথম নাটক ; চরিত্র-সৃষ্টির মধ্যেও ইহাতে সর্বপ্রথম গতানুগতিকতামুক্ত মৌলিকতার আভাস পাওয়া যায়। এই সকল বিষয়ে বাংলা সাহিত্যে ‘কৃষ্ণকুমারী’ নাটকখানির ঐতিহাসিক মূল্য অপরিমীম।

প্রথমতঃ ঐতিহাসিক নাটক হিসাবেই ইহার বিচার করিতে হইবে। অবশ্য টডের ‘রাজস্থান’কে যদি ইতিহাস বলিতে পারা যায়, তবেই ‘কৃষ্ণকুমারী’কে ঐতিহাসিক নাটক বলা যায়। তবে টডের ‘রাজস্থান’কে ইতিহাস বিবেচনা করিয়াই ঊনবিংশ শতাব্দীতে বাংলার ঐতিহাসিক নাটক ও উপন্যাস রচিত হইয়াছে। বঙ্কিমচন্দ্রের ‘রাজসিংহ’ ও রমেশচন্দ্রের উপন্যাসমূহের মূলও টড-রচিত রাজস্থানের কাহিনী।

ঐতিহাসিক নাট্যকারের সত্যনিষ্ঠার কঠোর দায়িত্ব সম্বন্ধে মধুসূদন যে কতদূর সচেতন ছিলেন, তাহা তাঁহার নিম্নলিখিত পত্রাংশ হইতেই প্রমাণিত হইবে। ‘কৃষ্ণকুমারী’ নাট্যকাহিনীর মধ্যে ঘটনার আরও জটিলতা সৃষ্টি করিবার জন্য কেশববাবু যখন মধুসূদনকে একখানি পত্র লেখেন, তখন তাহার উত্তরে মধুসূদন লিখিয়াছিলেন,—

To complicate the plot by the introduction of one or more characters ( male ) would be to complicate it in every sense of the word; for you must remember that the play is a historical one, and to

introduce battles and political discussions would be to astonish the weak senses of the audience and the reader.

তদানীন্তন মঞ্চব্যবস্থা ও রুচির অল্পকালে মধুসূদন ইতিপূর্বে তাঁহার নাট্যপ্রতিভা নিয়ন্ত্রিত করিলেও, এই ঐতিহাসিক নাট্যরচনায় ইহার মূল আদর্শ হইতে যে তিনি ভ্রষ্ট হন নাই, তাহা তাঁহার সতর্ক শিল্পপ্রতিভারই পরিচায়ক।

ভীমসিংহ, জগৎসিংহ, কৃষ্ণকুমারী ইত্যাদি চরিত্র সম্পূর্ণ ঐতিহাসিক। তাহাদের চরিত্রগত ঐতিহাসিক আদর্শ অক্ষুণ্ণ রাখিবার যথাসাধ্য চেষ্টা করা হইয়াছে। বিলাসবতীর চরিত্র-পরিকল্পনায় ইতিহাসের সঙ্গে কল্পনা আসিয়া স্নন্দরভাবে মিলিত হইয়াছে। টডের 'রাজস্থানে' জয়পুরের রাজা জগৎসিংহের এক রক্ষিতার কথা আছে, তাহার নাম 'কপূরসার' (Essence of camphor)। মধুসূদন কৃষ্ণার প্রতি জগৎসিংহের আসক্তিতে তাহার মনে যে দীর্ঘাভাবের কল্পনা করিয়াছেন, তাহাতে ঘটনার ঐতিহাসিক মর্যাদা রক্ষা করিয়াও, চরিত্র-সৃষ্টির কৌশল দেখা দিয়াছে। এই সমস্ত স্বতন্ত্র ঐতিহাসিক চরিত্র ব্যতীতও সমগ্রভাবে ইহার ঐতিহাসিক পরিবেশ সৃষ্টিতে নাট্যকার অপরিসীম নৈপুণ্য দেখাইয়াছেন। তদানীন্তন ভারতের ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র হিন্দু রাষ্ট্রগুলি কি ভাবে সামান্য কারণেই গৃহ-বিবাদে মত্ত হইত, তাহারও চিত্র ইহার মধ্যে অত্যন্ত সুস্পষ্ট হইয়া উঠিয়াছে। মদনিকার অপূর্ব চরিত্রটি বিলাসবতীরই একটু প্রসারিত ছায়া—সংস্কৃত নাটকের আদর্শে ইহা রচিত হইলেও, ইহা স্বকীয় বৈশিষ্ট্যে সুসজ্জত। বালেন্দ্র চরিত্রটি ইংরেজী নাটকের প্রভাব-জাত হইলেও ইহা এই ঐতিহাসিক কাহিনীর পরিবেশের মধ্যে যথাসম্ভব সঙ্গতি রক্ষা করিয়াছে। কাহিনীগত বৈচিত্র্য ও জটিলতার অভাব এই নাটকের ক্ষতি হইতে পারে, কিন্তু ঐতিহাসিক সত্যনিষ্ঠা বিসর্জন না দিয়া এই কাহিনীকে অধিকতর জটিল করিয়া তুলিবার সহজ উপায় ছিল না। এই দিক বিচার করিয়া 'কৃষ্ণকুমারী'কে বাংলার অজুতম শ্রেষ্ঠ ঐতিহাসিক নাটক বলিয়া নির্দেশ করা যাইতে পারে।

'কৃষ্ণকুমারী'র অজুতম মূল্য এই যে, বাংলা ভাষায় ইহাই সর্বপ্রথম বিয়োগান্তক নাটক। কিন্তু ইহাও স্বীকার করিতে হইবে যে, ইতিপূর্বেই সংস্কৃত নাট্যাঙ্গের প্রভাব সমাজের উপর শিথিল হইয়া আসিতে আরম্ভ করিয়াছিল। 'কৃষ্ণকুমারী' নাটক প্রকাশিত হইবার ফলে ইহা সংস্কৃত নাট্যরীতির বিরোধী

বলিয়া ইহার অভিনয় দেখিয়া আতঙ্কগ্রস্ত হইবার মত দর্শক তদানীন্তন ইংরেজি-শিক্ষিত সমাজে খুব বেশি ছিল না। বিশেষতঃ ইংরেজি শ্রেষ্ঠ নাটক মাত্রই বিয়োগান্তক এবং তাহারই অমূল্যে এদেশের রুচিও গঠিত হইতেছিল। যাহারা বাংলা নাটকের উৎসাহদাতা ছিলেন, তাঁহারা প্রায় সকলেই ইংরেজি সাহিত্যে সুশিক্ষিত ব্যক্তি ছিলেন এবং সাহিত্যে কিংবা সমাজে প্রাচীন ভারতীয় রীতিনীতিসমূহের পুনঃপ্রতিষ্ঠার জন্ত কেহই ব্যগ্র ছিলেন না। অতএব পাশ্চাত্য রীতি অনুযায়ী রচিত নাটকের রসান্বাদনের জন্ত ইতিপূর্বেই দেশের রসিক সাধারণ প্রস্তুত হইয়াছিলেন। বিশেষতঃ সংস্কৃত নাটকের বৈচিত্র্যহীন নিয়মাত্মকতা সকলের পক্ষেই পীড়াদায়ক হইয়া উঠিয়াছিল। পাশ্চাত্য ভাবধারার সংঘাতে সমাজে যে রুচির পরিবর্তন দেখা দিয়াছিল, তাহারই অবশ্রম্ভাবী প্রতিক্রিয়ারূপে মধুসূদনের সাহিত্য-প্রতিভার বিকাশ হইয়াছিল। মধুসূদন নিজের প্রতিভা বলে নিজেই অগ্রসর হইয়া গিয়া সাহিত্যের ক্ষেত্রে এই নূতন ভাবধারার প্রত্যক্ষ উদ্বোধন করিলেন মাত্র। সেইজন্তই দেখিতে পাই, এমন কি মধুসূদনের ‘মেঘনাদবধ’কে বরং প্রথমে পাঠকসমাজ যে প্রকার অশ্রদ্ধার সঙ্গে গ্রহণ করিয়াছিল, তাঁহার ‘কৃষ্ণকুমারী’ও আদর্শের দিক দিয়া জাতীয় রীতিবিরুদ্ধ হইলেও তাহাকে তদানীন্তন বাংলার জনসমাজ সেই রকম অশ্রদ্ধা ত দূরের কথা বরং পরম ঔৎসুক্যের সঙ্গেই গ্রহণ করিয়াছিল। কিন্তু ইহার এই মূল্য সম্বন্ধে সম্পূর্ণ সচেতন থাকিয়াও ইহার সাফল্য সম্বন্ধে নাট্যকার পূর্ব হইতে নিঃসন্দ্বিগ্ন হইতে পারেন নাই। এই বিষয়ে তিনি এক পত্রে লিখিয়াছিলেন—‘If this tragedy be a success, it must ever remain as the foundation stone of our national theatre.’

‘কৃষ্ণকুমারী’র কাহিনীর পরিণতিই যে কেবল বিষাদপূর্ণ তাহা নহে, ইহা আত্মোপাস্তই বিষাদের ছায়ায় আচ্ছন্ন। ইহার প্রধান কতকগুলি চরিত্র তাহাদের কথাবার্তা ও আচার-ব্যবহারের ভিতর দিয়া প্রথম হইতে শেষ পর্যন্ত এক নিরবচ্ছিন্ন বিষাদের ধারা অব্যাহত রাখিয়া চলিয়াছে। বিয়োগান্তক কাহিনীর কোন অংশে তরল হাস্যরস পরিবেশন করিলে ইহার ভাবগত নিবিড়তা বিনষ্ট হইতে পারে বলিয়াই মধুসূদনের বিশ্বাস ছিল। এই বিশ্বাসই তিনি যে কি প্রকার নিষ্ঠার সঙ্গে পালন করিয়াছেন, তাহা ইহা হইতেই বুঝিতে পারা যাইবে যে, তাঁহার পৃষ্ঠপোষকগণের অনুরোধ সম্বন্ধে,

তিনি এই বিরোগান্ত নাট্যকাহিনীটির মধ্যে কোথাও হান্তরসযুক্ত কোন চিত্র পরিবেশন করিতে স্বীকৃত হন নাই।

ঘটনার দিক দিয়া ‘কৃষ্ণকুমারী’ অত্যন্ত দীন। মধুসূদন ইহার অন্ত কৈফিয়ৎ দিয়াছেন যে, মূল ঐতিহাসিক কাহিনীই বৈচিত্র্যহীন (‘owing to the original barrenness of the plot’)। ‘কৃষ্ণকুমারী’র বিষয়বস্তু একটি উৎকৃষ্ট কাব্যের প্রেরণা দান করিতে পারে, কিন্তু নাট্যিক উপকরণ হিসাবে ইহা ব্যবহৃত হইবার যোগ্য নহে। ইহার কাহিনী একটানা স্রোতে অগ্রসর হইয়া গিয়াছে, বিচিত্র ঘটনাবিপর্ষয়ের মধ্য দিয়া তাহা অগ্রসর হইবার সুযোগ পায় নাই। সেইজন্য ইহাতে কোন বাহ্যসংঘাত সৃষ্টি করিবার অবকাশ পাওয়া যায় নাই; কাব্যের বিষয়বস্তু লইয়া মধুসূদন ইহাতে নাটক রচনা করিয়াছেন।

‘কৃষ্ণকুমারী’ নাটকের মূল ভাবগত আদর্শই যে কেবল পাশ্চাত্য প্রভাবানু-মোদিত তাহাই নহে, ইহার কোন কোন চরিত্রসৃষ্টির আদর্শও পাশ্চাত্য নাটকের প্রেরণা-সম্মত। উদয়পুরের রাজভ্রাতা বলেঙ্গু সিংহের চরিত্রটি সেক্সপীয়র প্রণীত সুপ্রসিদ্ধ নাটক *The Life and Death of King John* এর অন্তর্ভুক্ত রবার্ট কেলকনব্রিজের বৈমাত্রেয় ভ্রাতা ফিলিপ দি ব্যাষ্টার্ড-এর চরিত্রের অনুল্লকরণে রচিত হইয়াছে। মধুসূদন নিজেও তাহা তাঁহার এক পত্রের স্বীকার করিয়াছেন (মা. ম. জী. ৪৬৫)। এতদ্ব্যতীত মদনিকা চরিত্রের বৈশিষ্ট্য যে পুরুষোচিত গুণ, তাহারও প্রেরণা পাশ্চাত্য নাটকের। মদনিকা পুরুষের ছদ্মবেশ ধারণ করিয়া যে সকল দুঃসাহসিক কার্যে প্রবৃত্ত হইয়াছে, তাহাদের দৃষ্টান্ত মধুসূদন সেক্সপীয়রের নাটক হইতে পাইয়াছেন। সেক্সপীয়র রচিত *As You Like It* নাটকের জী-চরিত্র Ganymede পুরুষের ছদ্মবেশ ধারণ করিয়া দুঃসাহসিক কার্য সম্পাদন করিয়াছে, তাহারই *Merchant of Venice* নাটকের জী-চরিত্র Portiaও পুরুষবেশে অভিনয় করিয়াছিল। ইংরেজি নাট্যশালায় সেক্সপীয়রের সময়ে জী অংশ পুরুষ কর্তৃকই অভিনীত হইত বলিয়া জীবেশধারী পুরুষদিগের পুরুষের অভিনয় অসঙ্গত বলিয়া বোধ হইত না। সেইজন্য সেক্সপীয়র ব্যাপক ভাবে তাঁহার নাটকে এই রীতির প্রচলন করিয়াছিলেন। মধুসূদনের সময়েও বঙ্গীয় নাট্যশালায় অবস্থা তদনুরূপ থাকার ফলে, তাঁহার পক্ষেও এই রীতির অনুল্লকরণ করা কোন দিক দিয়া অসঙ্গতিপূর্ণ হয় নাই। বাংলা সাহিত্যে ‘কৃষ্ণকুমারী’র এই মদনিকা চরিত্রের সুদূরস্পর্শী প্রভাব বহুমুখের ঐতিহাসিক উপন্যাস ‘রাজসিংহ’র মধ্যেও

অনুভব করা যায়। রাজসিংহের নির্মলা চরিত্রটি সম্পূর্ণভাবে ‘কৃষ্ণকুমারী’র মদনিকা চরিত্রের উপর ভিত্তি করিয়া রচিত। এতদ্ব্যতীত নাটকের শেষাংশে কণ্ঠার শোকে উন্নত ভীমসিংহ যে সকল আচরণ করিয়াছেন, তাহা সেক্সপীয়র রচিত *King Lear* নামক বিষাদাস্তক নাটকের শেষ দৃশ্বে কণ্ঠার শোকে উন্নত রাজা লীয়রের আচরণের অনুরূপ বলিয়া স্পষ্টই অনুমিত হয়। উপরে আলোচিত ইংরেজি নাট্যসমূহের প্রভাব সত্ত্বেও ‘কৃষ্ণকুমারী’ নাটকে চরিত্র ও চিত্র-পরিকল্পনার দেশীয় রীতির বা সংস্কৃত নাটকের প্রভাব যে কিছুই ছিল না, তাহাও বলিবার উপায় নাই। দৃষ্টান্তস্বরূপ উল্লেখ করা যাইতে পারে যে, ইহার বিলাসবতী চরিত্রটি শূদ্রক-রচিত ‘মুচ্ছকটিক’ নাটকের বসন্তসেনার চরিত্রের উপর ভিত্তি করিয়া রচিত হইয়াছে। রাজনটী বসন্তসেনা চারুদত্তের প্রতি যে রকম আন্তরিক অনুরাগ পোষণ করিত, বিলাসবতী বারাদনা হইয়াও জগৎসিংহকে তেমনই অন্তরের অকৃত্রিম প্রেম নিবেদন করিয়া নিজের কলুষিত জীবনেও পুণ্য প্রেমের আলোকে উদ্ভাসিত হইয়া উঠিয়াছিল। ‘মুচ্ছকটিক’ নাটকের খল-চরিত্র রাজশালক সংস্থানক হইতেই ‘কৃষ্ণকুমারী’ নাটকের খল-চরিত্র ধনদাসের উদ্ভব হইয়াছে বলিয়া অনুমিত হয়। রাজা জগৎসিংহের চরিত্রে ঐতিহাসিক মর্যাদা অক্ষুণ্ণ থাকিলেও, ইহার উপর সংস্কৃত শূদ্রক-রসাত্মক নাটকগুলির নায়ক-চরিত্রের প্রভাবও অনুভব করা যায়। এতদ্ব্যতীত অনেক খণ্ডচিত্রেও সংস্কৃত নাটকের প্রভাব বিস্তারিত রহিয়াছে। দেশীয় আদর্শে পূর্বে দুইখানি নাটক রচনা করিয়া স্বভাবতঃই ইহার রচনাও সম্পূর্ণভাবে পাশ্চাত্য প্রভাবকে নাট্যকার আয়ত্ত করিতে পারেন নাই।

এই নাটকের আর একটি বিশেষ দ্রুটি এই যে, ইহার একটি প্রধান চরিত্র যবনিকার অন্তরালেই রহিয়া গিয়াছে—তাহা মক্দেশের রাজা মানসিংহের চরিত্র। মানসিংহ জগৎসিংহের প্রতিদ্বন্দ্বী এবং জগৎসিংহকেই যদি ইহার নায়ক বলিয়া ধরিয়া লওয়া হয়, তবে মানসিংহ ইহার প্রতিনায়ক। কিন্তু প্রতিনায়ক এই নাটকের মধ্যে অনুপস্থিত। যদি কৃষ্ণকুমারীর প্রণয়-ভাজন এই মানসিংহকে সংস্কৃত নাটকের আদর্শে ধীরোদাত্ত-গুণসম্পন্ন করিয়া কল্পনা করা হইত, তাহা হইলে ইহা দ্বারা জগৎসিংহের সহিত তাঁহার যেমন বৈপরীত্য সৃষ্টি হইত, তেমনই ইহার বিরোধাস্তক রসও গভীরতর হইতে পারিত। কাহিনীর দিক দিয়াও এই বৈচিত্র্য সৃষ্টি করিবার অবকাশটুকু

নাট্যকার এখানে পরিত্যাগ করিয়াছেন। ইহার মূলেও লেখকের ঐতিহাসিক সত্যনিষ্ঠা কার্যকরী ছিল। কারণ, টডের মূল কাহিনীতে মক্কেদেশের রাজা এই মানসিংহের চরিত্রগত কোন পরিচয় নাই। সেইজন্য লেখক ইহাকে কল্পনার রঙে রঙিন করিয়া ‘কৃষ্ণকুমারী’কে ঐতিহাসিক নাটকের মর্দাদা হইতে ভ্রষ্ট করিতে যান নাই। অতএব নাটকের দিক দিয়া ক্ষতির কারণ হইলেও এখানে নাট্যকারের সত্যনিষ্ঠার দায়িত্ববোধ প্রশংসনীয়।

‘কৃষ্ণকুমারী’র একটি দৃশ্বে একটু অলৌকিকত্বের প্রভাব আসিয়া পড়িয়াছে। ইহা নাটকের পক্ষে সাধারণতঃ একটি গুরুতর ত্রুটি বলিয়া মনে করা হইলেও, এই ক্ষেত্রে ইহার সৌন্দর্য্য নষ্ট করিতে পারে নাই। নাটকের পরিণতিটি একটি অলৌকিক স্বপ্ন-বৃত্তান্ত দ্বারা কিয়ৎকাল পূর্বেই সূচিত করা হইয়াছে। পঞ্চম অঙ্কের তৃতীয় গর্ভাঙ্কে অহল্যা তপস্বিনীর নিকট তাঁহার এক দুঃস্বপ্ন দর্শনের বৃত্তান্ত বর্ণনা করিয়া বলিতেছেন :

অহল্যা। আমার কৃষ্ণ যেন ঐ পালঙ্কের উপর একলা শুয়ে আছে ; আর ঐ বীরপুরুষ করে কি, যেন ঐ পালঙ্কের নিকটে এসে খড়াঘাত কতে উজ্জত হলো।

এই স্বপ্ন-বৃত্তান্তকে এই দৃশ্যের মধ্যেই সত্যে পরিণত করা হইয়াছে। সেক্সপীয়রের নাটকেও অলৌকিকত্বের স্থান ছিল ; সমসাময়িক রুচি, সংস্কার ও ধর্মবিশ্বাসের উপর ভিত্তি করিয়াই সাহিত্য গড়িয়া উঠিতে বাধ্য। ঊনবিংশ শতাব্দীর বাংলার সমাজেও এই অলৌকিকত্বের উপর বিশ্বাস একেবারে লোপ পায় নাই। এই প্রকার একটি স্বপ্ন-দর্শনের বৃত্তান্ত লইয়াই বঙ্কিমচন্দ্রের সুপ্রসিদ্ধ উপন্যাস ‘বিষবৃক্ষে’র সূচনা হইয়াছিল। অতএব এই সকল অলৌকিক বৃত্তান্তকে কাহিনীর বাহ্যসৌষ্ঠব বলিয়াই গণ্য করা উচিত। কাহিনীর অন্তরের সঙ্গে ইহাদের কোন যোগ নাই, অর্থাৎ নাট্যিক কাহিনী ইহার স্বাভাবিক নিয়মে যথারীতি পরিণতির পথে অগ্রসর হইয়াছে, বাহিরের এই স্বপ্নবৃত্তান্ত দ্বারা তাহা নিয়ন্ত্রিত হইতে পারে নাই। বিশেষতঃ কৃষ্ণ-সম্বন্ধে দুঃস্বপ্ন যিনি দেখিতেছেন, তিনি কৃষ্ণকুমারীর জননী ; কালিদাস বলিয়াছেন, স্নেহ পাপশব্দী, স্নেহ অন্তর্ভই আশঙ্কা করে। অতএব সন্তানের জন্ম যে নির্ভয় পরিণতি প্রতীক্ষমাণা হইয়া আছে, তাহার পূর্বগামিনী ছায়ারূপে এই দুঃস্বপ্নের পরিকল্পনা কাব্য হিসাবে সুন্দর হইয়াছে। তারপর এমন এক স্থানে এই অলৌকিক স্বপ্ন-কাহিনীর অবতারণা করা হইয়াছে, যেখানে আসিয়া কাহিনীর পরিণতি-সম্বন্ধে আর কোন সংশয়ের অবকাশ থাকে না ;



অতএব এই স্বপ্ন দ্বারাই কাহিনীর পরিণতি সম্বন্ধে আমাদের ঐংস্থ্য দূর হইয়া যাইতে পারে না। সুতরাং এই স্বপ্ন দৃশ্যতঃ অলৌকিক হইলেও, কার্ণতঃ কাহিনীর কোন ক্ষতিবৃদ্ধি করিতে পারে নাই। কিন্তু ইহার মধ্যে আর একটি স্বপ্নের বৃত্তান্ত আছে, তাহা দ্বারাই কাহিনীর নাট্যিক গুণ কতক খর্ব হইয়াছে। কারণ, তাহা হইতে নাটকের মধ্যভাগেই ইহার পরিণতি সম্বন্ধে সম্পূর্ণ ইঙ্গিত পাওয়া যায়। তৃতীয় অঙ্কের দ্বিতীয় গর্ভাঙ্কে কৃষ্ণকুমারী এক অলৌকিক স্বপ্ন দর্শন করিল। তাহার বর্ণনা প্রসঙ্গে কৃষ্ণকুমারী তপস্বিনীকে বলিতেছে—

কৃষ্ণ। বোধ হ'ল যেন আমি কোন সুবর্ণ মন্দিরে একখানি কমল আসনে ব'সে রয়েছি, এমন সময়ে একটি পরমা হুম্মরী স্ত্রী একটি পদ্ম হাতে ক'রে আমার সম্মুখে এ'নে দাঁড়ালেন, দাঁড়িয়ে বলেন, বাছা তুমি আমাকে প্রণাম কর। আমি সম্পর্কে তোমার জননী হই।

তপস্বিনী। তারপর?

কৃষ্ণ। আমি প্রণাম করেম। তারপর তিনি বলেন, দেখ বাছা! যে বৃত্তী এ বিপুল কুলের মান আপনায় প্রাণ দিয়ে রাখে, হরপুরে তার আদরের সীমা নাই। আমি এই কুলের বধু ছিলাম। আমার নাম পদ্মিনী। তুমি যদি আমার মত কর্ম কর, তা হলে আমারই মত বশবিনী হবে।—‘কৃষ্ণকুমারী’

রঙ্গলাল বন্দ্যোপাধ্যায়ের ‘পদ্মিনী-উপাখ্যান’ কাব্যের প্রভাব হইতেই এই চিত্রটির পরিকল্পনা আসিয়াছে সত্য, কিন্তু কাব্যাত্মে ইহা যতই উৎকৃষ্ট হউক, ইহা নাটকের সৌন্দর্যের হানি করিয়াছে। কারণ, ইহাতে কাহিনীর পরিণতি বিষয়ে পাঠকের ঐংস্থ্য দূর হইয়া যায়। কৃষ্ণার কর্তব্য যে এখন হইতে কোন্ পথে নিয়ন্ত্রিত হইবে, তাহা এই অলৌকিক স্বপ্নকাহিনীই সম্পূর্ণ ইঙ্গিতে নির্দেশ করিতেছে। কল্পলোকের উপকরণ দিয়া কাব্যশৃষ্টি যতই সার্থকতা অর্জন করে, নাট্যশৃষ্টির মধ্যে তাহা ততই ব্যর্থতা আনিয়া দেয়। ‘কৃষ্ণ-কুমারী’ নাটকের মধ্যেও ইহার নান্দিকা-চরিত্রের উপর এই অলৌকিকত্বের প্রভাব ইহার নাট্যিক গুণ যে খর্ব করিয়াছে, তাহা বলাই বাহুল্য। তবে ইতিপূর্বেই অহল্যা দেবীর স্বপ্নদর্শন সম্বন্ধে যে সকল কথা বলিয়াছি, তাহা কৃষ্ণকুমারীর স্বপ্নদর্শন সম্বন্ধেও সর্বথা প্রযোজ্য। ইহাকেও কাহিনীর অঙ্গীভূত মনে না করিয়া বাহ্যিক অলঙ্কার বলিয়া বিবেচনা করিলেই এই নাটকের প্রতি স্থবিচার করা হয়। পূর্বেই বলিয়াছি, ‘কৃষ্ণকুমারী’তে মধুসূদন কাব্যের উপকরণ লইয়া নাটক রচনায় প্রবৃত্ত হইয়াছেন, সেইজন্য পদে পদে ইহা

কাব্যের লক্ষণাক্রান্ত হইয়া পড়িয়াছে। এই চিত্রটি হইতেই বঙ্কিমচন্দ্র-রচিত ‘বিষবৃক্ষে’র কুন্দনন্দিনীর স্বপ্নদর্শন-চিত্রটি পরিকল্পিত হইয়াছে বলিয়া অনুমিত হয়। বঙ্কিমচন্দ্রের উপর ‘কৃষ্ণকুমারী’র প্রভাব বিশেষভাবেই লক্ষ্য করিবার বিষয়।

বাংলা নাটকে ‘কৃষ্ণকুমারী’র মধ্যেই সুসঙ্গত চরিত্রসৃষ্টির সর্বপ্রথম পূর্ণাঙ্গ প্রয়াস দেখিতে পাওয়া যায়। ইতিপূর্বে বাংলায় যে সকল নাটক রচিত হইয়াছে, তাহাদের বিষয়বস্তু সাধারণতঃ গুরুত্ব-বর্জিত হওয়ার জন্য তাহাতে সমগ্রভাবে কোন চরিত্রসৃষ্টি সুসঙ্গতি লাভ করিতে পারে নাই। মধুসূদনের ‘শর্মিষ্ঠা’ নাটকের শর্মিষ্ঠা ও ‘পদ্মাবতী’ নাটকের পদ্মাবতী—এই দুইটি চরিত্র কতকটা বাস্তবধর্মী হইয়াছিল সত্য, কিন্তু সমগ্রভাবে একই নাটকের মধ্যে বিভিন্ন চরিত্রসৃষ্টির সর্বাত্মক সার্থকতা কৃষ্ণকুমারীর পূর্বে আর দেখিতে পাওয়া যায় না। কারণ, এ’কথা ভুলিলে চলিবে না যে, একই নাটকে বিভিন্ন চরিত্রের মধ্যে স্বাভাবিক পরিষ্ফুট করিয়া তোলা নাটকের উদ্দেশ্য হইলেও, প্রত্যেক নাট্যিক চরিত্রই আপেক্ষিক (relative), অর্থাৎ সম্যক পরিষ্ফুটনের জন্য তাহা চরিত্রান্তরের অপেক্ষা রাখে। সেইজন্য সমগ্র নাটকের মধ্যে মাত্র একটি চরিত্র-পরিকল্পনা সার্থক হইয়া যদি অগ্রগুণি ব্যর্থ হয়, তাহা হইলে একটির সার্থকতাও কার্যকরী হইয়া উঠিতে পারে না। ‘কৃষ্ণকুমারী’ নাটক রচনার পূর্বে কোন কোন নাটকে বিচ্ছিন্ন চরিত্র সৃষ্টি সার্থকতা লাভ করিয়া থাকিলেও প্রায় সমগ্রভাবে নাট্যিক চরিত্র পরিকল্পনার সার্থকতা ‘কৃষ্ণকুমারী’ নাটকেই সর্বপ্রথম দেখিতে পাওয়া যায়। এই দিক দিয়া বাংলা নাট্যসাহিত্যের ইতিহাসে এই নাটকখানির একটি বিশিষ্ট স্থান আছে।

কৃষ্ণকুমারী এই বিষাদাস্তক নাটকের নায়িকা। নাট্যকাহিনীর পরিণতি সম্বন্ধে লেখকের ধারণা পূর্ব হইতেই সুস্পষ্ট ছিল বলিয়া, ইহার নায়িকা-চরিত্রটি পূর্বাগরই বিষাদে আচ্ছন্ন করিয়া চিত্রিত করা হইয়াছে। পিতা ভীমসিংহের সংসার অনিশ্চয়তা ও অশান্তি দ্বারা বিক্ষুব্ধ, বাহ্য বিক্ষোভের তাড়নায় ভীমসিংহ তাঁহার পারিবারিক জীবনকে উপেক্ষা করিয়া চলিতে বাধ্য হইতেছেন। রাজকুমারী কৃষ্ণার সঙ্গে প্রথম সাক্ষাৎকারেই রাজাকে কস্তার এই অভিমানকর অভিযোগ শুনিতে হইল, ‘পিতা, আপনি অনেকদিন আমার উদ্ধানে পদার্পণ করেন নাই, তা আজ একবার চলুন।’ ভীমসিংহ কস্তার আশ্বাস সেদিন আর উপেক্ষা করিতে পারিলেন না; কিন্তু ইহা হইতেই

রাজপরিবারে থাকিয়াও সে যে কিভাবে জীবন যাপন করে, তাহার আভাস পাওয়া গেল। তাহার উপর তাহার মাতার সতর্কতার অবধি নাই, কিন্তু শেষ পর্যন্ত এই সতর্কতাও কার্যকরী হইল না। রাজপ্রাসাদের অন্তরালে অধিকাংশ কুমারী রাজকন্যা যে জীবন যাপন করিতে বাধ্য হয়, কৃষ্ণার জীবনেও তাহার বিশেষ ব্যতিক্রম ছিল বলিয়া মনে হয় না। এই নিঃসঙ্গতা হইতেই তাহার মনে বিষাদের ভাব সঞ্চারিত হইয়াছিল এবং এই বিষাদ-মগ্ন ভাবই তাহার জীবনের করুণ পরিণতির পক্ষে সহায়ক হইয়াছে। কৃষ্ণার চরিত্র যদি সদাপ্রফুল্ল ও হাস্যময় হইত, তাহা হইলে তাহার জীবনের পরিণতিও স্বতন্ত্র হইত। স্নেহ-সম্পর্কহীন নিঃসঙ্গ জীবনে সে নিরবচ্ছিন্ন বিষাদের ভার বহন করিয়া গিয়াছে।

মধুসূদন কৃষ্ণকুমারীকে পরিপূর্ণ সহানুভূতি দ্বারা সৃষ্টি করিয়াছেন, সেইজন্মই ইহার সৃষ্টিও সার্থক হইয়াছে; কারণ, সহানুভূতি ভিন্ন কোন চরিত্রসৃষ্টিই সার্থক হইতে পারে না। কৃষ্ণার জীবনের নিরবচ্ছিন্ন বিষাদ-কাতরতা হইতেই দেখিতে পাওয়া যায় যে, তাহার চরিত্রের মধ্যেই আত্মহত্যা করিবার প্রবৃত্তি সমাহিত হইয়া ছিল। তারপর যখন সে শুনিতে পাইল, পিতাও তাহার মৃত্যু কামনা করেন, এমন কি তিনিই বলেঙ্গসিংহকে তাহার নিধন কার্ণে নিযুক্ত করিয়াছেন, তখন সেই অন্তর-সমাহিত প্রবৃত্তি অমুকুল অবসর লাভ করিয়া সমাগ হইয়া উঠিল। পিতার প্রতি কণ্ঠার স্বাভাবিক অভিমানই এই নাট্যকাহিনীকে ট্রাজিডির চরম শীর্ষে উন্নীত করিয়া দিল—কৃষ্ণকুমারীর এই আচরণ কোথাও অসঙ্গত কিংবা অস্বাভাবিক বলিয়া বোধ হয় না।

কৃষ্ণকুমারীর পরই ভীমসিংহের চরিত্র উল্লেখযোগ্য। পূর্বেই বলিয়াছি, ভীমসিংহের চরিত্রের শেবাংশ সেক্সপীয়রের নাটক *King Lear*-এর নায়ক-চরিত্র রাজা লীয়রের শেবাংশের অনুরূপ। কিন্তু তাহা আনুপূর্বিক রাজা লীয়রের চরিত্রের অনুরূপে রচিত নহে। কারণ, সেক্সপীয়রের পরিকল্পিত রাজা লীয়রে যে চরিত্রগত দৃঢ়তা দেখিতে পাই, ভীমসিংহে তাহার লেশমাত্র নাই। কন্যা কর্ডিলিয়ার মৃত্যুর পর রাজা লীয়রের যে ভীষণ শোকোন্মত্ত চিত্র দেখিতে পাই, পারিপার্শ্বিক অবস্থা বর্ণনা করিয়া তাহার জীবনের পরিণতিকে যে রকম শোচনীয় করিয়া নাট্যকার সেখানে উপস্থিত করিয়াছেন, ভীমসিংহের চরিত্রে তাহা দেখিতে পাওয়া যায় না। ভীমসিংহের চরিত্রের প্রধান দ্রষ্টব্য এই যে, তাহার মধ্যে কোন আকর্ষণীয় গুণ নাই; তাহার চরিত্রে চাকলা

আছে, রাজা লীয়ারের মত শৈথিল্য নাই। মধুসূদন ভীমসিংহকে ইতিহাসে ‘A sad and serious man’ রূপেই পাইয়াছিলেন (মা. ম. জী. ৪৬৫) ; নাটকেও তাঁহার চরিত্রগত এই ঐতিহাসিক মৰ্যাদা রক্ষা করিয়াছেন। ভীমসিংহ অবস্থা-বিপর্যয়ে পড়িয়া লাহোর ভাগী হইয়াছিলেন ; ইহাতেই তাঁহার নৈতিক ও মানসিক বল ক্রমে লুপ্ত হইয়া গিয়াছিল। মহারাজদ্রুতসিংহকে তিনি উৎকোচ দিয়া রাজ্য নিরাপদে রাখেন, মানসিংহকেও ভয় করেন, জগৎসিংহকেও ভয় করিয়া চলেন। বিপদের সম্মুখীন হইয়া পড়িয়া দুই চোখ বুজিয়া থাকাই বিপদ হইতে মুক্তির উপায় বলিয়া তাঁহার ধারণা। তাঁহার চরিত্রগত দুর্বলতার সুযোগ লইয়াই মন্ত্রী কৃষ্ণকুমারীকে হত্যা করিবার মত এক জঘন্য ও নির্মম প্রস্তাব তাঁহার নিকট উপস্থিত করিতে সাহসী হইল। যে ব্যক্তিত্ব ও আত্মসম্মান-বোধের উপর রাজপুত বীরত্ব ও স্বার্থত্যাগের মহিমা প্রতিষ্ঠিত, তাঁহার চরিত্রে তাহার লেশমাত্রও ছিল না। সেইজন্য কৃষ্ণকুমারীকে হত্যা করিবার প্রস্তাবে সম্মতি দিতেও যেমন তিনি পশ্চাৎপদ নহেন, তেমনি তাহার মৃত্যুশোকও তিনি স্থিরভাবে সহ করিতে অক্ষম। উন্মাদনাই তাঁহার জীবনের স্বাভাবিক পরিণতি হইয়াছিল।

পূর্বেই বলিয়াছি, রাজা ভীমসিংহের কনিষ্ঠ ভ্রাতা বলেঙ্গসিংহের চরিত্রটি সেক্সপীয়র রচিত *King John* নামক নাটকের ফিলিপ দি ব্যাণ্ডার্ড চরিত্রের উপর ভিত্তি করিয়া রচিত হইয়াছে। বলেঙ্গসিংহ ব্যক্তিত্বহীন পুরুষ, কৃষ্ণকুমারীর হত্যাকে ভ্রাতার আদেশ বিবেচনা করিয়া বিনা বিধায়ই এই জঘন্য কার্যে সে অগ্রসর হইয়া গিয়াছে। তারপর কৃষ্ণকুমারীর নিকট যখন ধরা পড়িয়াছে, তখনও নিঃসঙ্কোচে এই কার্যে নিজের নির্দোষিতা প্রমাণ করিতে গিয়া এই ব্যাপারে তাহার ভ্রাতার নির্দেশেরই উল্লেখ করিয়া দিয়াছে। একটু নির্বোধ সরলতা তাহার চরিত্রের বৈশিষ্ট্য। বাংলা নাট্য-সাহিত্যে বহুকাল পর ইহার অমূরূপ আর একটি চরিত্রের সৃষ্টি হইয়াছিল, তাহা রবীন্দ্রনাথ রচিত ‘বিসর্জন’ নাটকের নক্ষত্রারায়ের চরিত্র।

এই নাটকের মধ্যে রাণী অহল্যার চরিত্রটির প্রয়োজনীয়তা সন্দেহ স্বভাবতঃই সন্দেহের অবকাশ রহিয়াছে। বিশিষ্ট কোন নাট্যিক চরিত্রকে যদি তাহার স্বাতন্ত্র্যের উপর প্রতিষ্ঠিত করা না যায়, তাহা হইলে এমন চরিত্র নাট্যিক কাহিনীর ভার স্বরূপ হইয়া পড়ে। বলা বাহুল্য, চরিত্রটি ঐতিহাসিক ও নাট্যকারের স্বকপোলকল্পিত। এই চরিত্রটির পরিকল্পনায় কোন

স্বাভাব্য দান করা হয় নাই, কাহিনীর মধ্যেও তাহার বিশিষ্ট কোন স্থান নাই। এই চরিত্রটি দ্বারা কাহিনীর মধ্যে একটি বিরোধ সৃষ্টি করা যাইতে, কিন্তু নাট্যকার তাহা করেন নাই। এই সকল কারণে ইহা অত্যন্ত প্রাণহীন হইয়া পড়িয়াছে।

তপস্বিনীর চরিত্র ইহার অগ্রতম ব্যর্থ সৃষ্টি। নাট্যিক চরিত্রের যদি কাহিনীর সঙ্গে নিবিড় সংযোগ না থাকে, তাহা হইলে তাহার সৃষ্টি ব্যর্থ হইতে বাধ্য। মূল কাহিনীর মধ্যে তপস্বিনীর কোন স্থান নাই। চরিত্রটি কাহিনীর কোন চরিত্রের সঙ্গেই নিবিড় সম্পর্কেও জড়িত নহে। সেইজন্য ইহা নাটকের মধ্যে অত্যন্ত অসংলগ্ন বলিয়া মনে হয়।

বিলাসবতীর চরিত্রের কথা পূর্বে উল্লেখ করিয়াছি। কাহিনীর পরিণতিতে তাহার দান অপরিণীত, এমন কি তাহাকেই এই বিষাদাস্তক নাটকের মূল বলা যাইতে পারে। অবশ্য ধনদাস ও মদনিকা তাহার কাণ্ডের সহায়ক। রাজা জগৎসিংহের প্রতি তাহার আন্তরিক আকর্ষণই আর একটি রাজপরিবারের সর্বনাশের মূল কারণ; সে কৃষ্ণকুমারীর প্রতিও সহানুভূতি-সম্পন্ন। নারীত্বের যে বিশিষ্ট গুণ লইয়া সে বারাদনা হইয়াও জগৎসিংহের প্রতি একান্তই অহুসারিণী, সেই গুণেই সে নির্মল ও পূতচরিত্র। কৃষ্ণকুমারীর জন্য সহানুভূতি-সম্পন্ন। তাহার বৃত্তি তাহার নারীত্বকে বিমূঢ় করিয়া দিতে পারে নাই।

মদনিকা চরিত্রের মধ্যে যে অতি-পৌরুষের ভাব দেখিতে পাওয়া যায়, তাহা এলিজাবেথীয় যুগের পাশ্চাত্য নাটক হইতেই আসিয়াছে। সেইজন্য ভারতীয় আদর্শে তাহার চরিত্র একটু রোমাণ্টিক-ধর্মী বলিয়া বিবেচিত হইতে পারে। ‘কৃষ্ণকুমারী’ নাটক হইতেই বাংলা ভাষায় ঐতিহাসিক নাটক রচনার পথ প্রবর্তিত হইল। সমগ্র ভাবে চরিত্র-সৃষ্টির উদ্দেশ্যও ইহাতে প্রথম দেখা দিল। ইহা পাশ্চাত্য রীতিতে রচিত সর্বপ্রথম নাটক হইলেও বেলগাছিয়া নাট্যশালায় অভিনীত হইবার সঙ্গে সঙ্গেই ইহা লোকপ্রীতি অর্জনেও সমর্থ হইল।

‘শর্মিষ্ঠা’ নাটক রচনার পরই মধুসূদন ‘একেই কি বলে সভ্যতা’ নামক একখানি গ্রন্থ রচনা করিয়াছিলেন। ‘ইয়ং বেঙ্গলে’র মস্তাসক্তি ও তাহার আত্মবলিক অশ্রান্ত দোষ বর্ণনা করিয়াই গ্রন্থখনানি রচিত হয়—বাংলা সাহিত্যে এই বিষয়ক গ্রন্থ রচনায় ইহাই সর্বপ্রথম গ্রন্থ এবং ইহারই অনুসরণ করিয়া পরবর্তী কালে বাংলা সাহিত্যে আরও কয়েকজন নাট্যকার

কয়েকখানি শ্রেষ্ঠ প্রহসন রচনা করেন—তাহাদের মধ্যে দীনবন্ধু মিত্রের ‘সধবার একাদশী’ অন্ততম। প্রহসনখানি বেলগাছিয়া নাট্যালায়ে অভিনীত হইবার উদ্দেশ্যেই রচিত হইয়াছিল; কিন্তু জ্ঞানিতে পারা যায়, ইহা কোন কারণে অভিনীত হয় নাই। ইহার কাহিনীভাগ সংক্ষেপে এই—

কর্তা মহাশয় পরম বৈষ্ণব, তিনি অধিকাংশ সময় বৃন্দাবনেই বাস করেন। পুত্র নববাবু কলিকাতায় থাকিয়া পড়াশোনা করিয়া থাকেন। নববাবু বিবাহিত, তাঁহার স্ত্রীর নাম হরকামিনী। নববাবু তাঁহার কয়েকজন ইয়ার বন্ধু লইয়া ‘জ্ঞানতরঙ্গিনী’ নামক এক সভা স্থাপন করিয়াছেন, সভার উদ্দেশ্য মজ্জপান ও বারবনিতা সঙ্গ। একবার কর্তা মহাশয় বৃন্দাবন হইতে ফিরিয়া আসিয়া কলিকাতায় বাস করিতে লাগিলেন। নববাবুকে সর্বদা চোখে চোখে রাখেন, সেজন্ত তাঁহার পক্ষে সভায় যাতায়াত করা কষ্টকর হইয়া উঠিল। কালীবাবু নববাবুর ইয়ার বন্ধু, তুল্য মজ্জপ। তিনি কর্তা মহাশয়কে বলিয়া নববাবুকে একদিন ‘জ্ঞানতরঙ্গিনী সভা’য় লইয়া গেলেন। কর্তাবাবুর একটু সন্দেহ হইল, তিনি তাঁহার একজন অল্পচর বৈরাগীকে ‘জ্ঞানতরঙ্গিনী সভা’য় নববাবুর সন্ধান লইতে পাঠাইলেন। বৈরাগী গিয়া দেখিল, সেখানে গণিকাদিগের বাস। নববাবু উৎকোচ দিয়া বৈরাগীর মুখ বন্ধ করিয়া দিলেন। অধিক রাগে মজ্জপান করিয়া নেশার ঘোঁকে আবোল-তাবোল বকিতে বকিতে নববাবু গৃহে ফিরিলেন। কর্তা মহাশয় দেখিয়া সমস্তই বুঝিলেন এবং পরদিনই কলিকাতার বাস উঠাইয়া দিয়া সকলকে লইয়া বৃন্দাবনে চলিয়া যাইবার সঙ্কল্প করিলেন।

প্রায় অল্পরূপ বিষয় লইয়া ইতিপূর্বে বাংলা সাহিত্যে বিভিন্ন লেখক কর্তৃক ‘নববাবুবিলাস’, ‘নববিবিবিলাস’, ‘আলালের ঘরের দুলাল’ প্রভৃতি গল্প রচনা প্রকাশিত হইয়াছিল, কিন্তু এই বিষয়বস্ত্ত অবলম্বন করিয়া প্রহসন রচনা বাংলা সাহিত্যে এই সর্বপ্রথম। অবশ্য একথা স্বীকার করিতেই হয় যে, উক্ত গল্প রচনাগুলির মধ্যেও প্রহসনের অনেক গুণ বর্তমান ছিল এবং তাহাদের কোনটিই পূর্ণাঙ্গ প্রহসন না হইলেও অল্পরূপ বিষয়বস্ত্ত লইয়া বাংলা সাহিত্যে প্রহসন রচনা করিবার পথ ইহারাই প্রশস্ত করিয়া দিয়াছিল।

প্রত্যক্ষদৃষ্ট তদানীন্তন কলিকাতার নবাশিক্ষিত সম্প্রদায়কে অবলম্বন করিয়াই মধুসূদন তাঁহার ‘একেই কি বলে সভ্যতা’ প্রহসন রচনা করিয়াছেন। মধুসূদনের মধ্যে বাস্তব রসাত্মকতা যে কত প্রবল ছিল, তাহা তাঁহার দুই-

খানি প্রহসন হইতেই জানিতে পারা যাইবে। এই বিষয়টি বিশ্লেষণ করিবার জন্ত ইহাদের একটু বিস্তৃত আলোচনার প্রয়োজন বলিয়া মনে করি।

নববাবুকে অবলম্বন করিয়াই এই প্রহসন। নববাবু ইয়ং বেঙ্গলের যোগ্য প্রতিনিধি। তিনি ‘জ্ঞানতরঙ্গিণী সভা’র প্রতিষ্ঠাতা। এই সভার উদ্দেশ্য সম্বন্ধে তাহার বন্ধু কালীবাবু বলেন, ‘আমাদের কলেজ থেকে কেবল ইংরেজি চর্চা হয়েছিল, তা’ আমাদের জাতীয় ভাষা ত কিঞ্চিৎ জানা চাই, তাই এই সভাটি সংস্কৃতবিদ্যা আলোচনার জন্ত স্থাপন করেছি। আমরা প্রতি শনিবার এই সভায় একত্র হয়ে ধর্মশাস্ত্রের আলোচনা করি।’ তদানীন্তন কোন অমুরূপ প্রতিষ্ঠানকে ব্যঙ্গ করিয়াই মধুসূদন ‘জ্ঞানতরঙ্গিণী সভা’র উদ্দেশ্য এইভাবে ব্যক্ত করিয়াছেন। এই সভার এক অধিবেশনে নববাবু যে বক্তৃতা দিয়াছিলেন, তাহার ভিতর দিয়াই ‘ইয়ং বেঙ্গলে’র মনোভাব সুস্পষ্টভাবে প্রকাশিত হইয়াছে—

‘জেন্টেলম্যান, আমাদের সকলের হিন্দুকুলে জন্ম, কিন্তু আমরা বিজ্ঞাষলে সুপারভিসনের শিকলি কেটে ফ্রি হয়েছি, আমরা পুত্রলিকা দেখে হাঁটু নোয়াতে আর স্বীকার করি নে; জ্ঞানের বাতির দ্বারা আমাদের অজ্ঞান-অন্ধকার দূর হয়েছে। এখন আমার প্রার্থনা এই যে, তোমা সকলে মাথা, মন এক করে এ দেশের সোসিয়াল রিফরমেশন ঘাতে হয়, তার চেষ্টা কর।

জেন্টেলম্যান, তোমাদের মেয়েদের এড়কেট কর,—তাদের স্বাধীনতা দাও—জাতিভেদ ত্যাগ কর—আর বিধবাদের বিবাহ দাও—তা হ’লে এবং কেবল তা হ’লেই আমাদের প্রিয় ভারতভূমি ইংলও প্রভৃতি সভ্য দেশের সঙ্গে টক্কর দিতে পারবে,—নচেৎ নয়।’

যাই হউক, বক্তৃতা শেষে নববাবু ‘লেট অস্ এঞ্জয় আওয়ারসেল্‌ভ্‌স্’ বলিয়া মত্তপান ও বারবনিতাসঙ্গদ্বারা সভার কার্য শেষ করিলেন।

তারপর নববাবুর আর এক দৃশ্য। তিনি মত্তপান করিয়া রাত্রে গৃহে ফিরিলেন, ইহার পূর্বে একদিন তিনি এই অবস্থায় গৃহে ফিরিয়া বয়স্হা ভগিনীকে চুম্বন করিয়া বলিয়াছিলেন, ‘এতে দোষ কি? সাহেবরা যে বোনের গালে চুমো খায়, আর আমরা কল্লেই কি দোষ হয়?’ ইহার পর হইতে বাড়ীর মেয়েরা তাহার সম্মুখে বাহির হয় না। স্ত্রী পরিস্রু তাহার সম্মুখ হইতে পলাইয়া যায়। মত্ত অবস্থায় স্ত্রীর সঙ্গে সে সেদিনও বারবনিতার মত ব্যবহার করিল, পিতাকে ‘মদ ল্যাণ্ড’ বলিয়া ডাকিল। সকল দিক দিয়া নববাবুর চরিত্রটি নাট্যকার বাস্তব করিয়া তুলিয়াছেন, এই চরিত্রটিই পরবর্তী

নাট্যকার দীনবন্ধু মিত্রকে একটি শিক্ষিত মাতাল চরিত্রসৃষ্টির প্রেরণা দিয়াছিল, তাহা ‘সখবার একাদশী’র নিমিটাদ। কিন্তু তাহা সত্ত্বেও স্বীকার করিতেই হইবে যে, নববাবু সে যুগের নব্য শিক্ষিত সমাজের একজন প্রতিনিধি মাত্র, তাহার ভিতর দিয়া বিশিষ্ট কোন পরিচয় রূপলাভ করিতে পারে নাই; মধুসূদনের এই নির্বিশেষ চরিত্রটিকে অবলম্বন করিয়াই দীনবন্ধু তাঁহার নিমিটাদের বিশিষ্ট রূপ দিয়াছেন। প্রহসন রচনায় মধুসূদনের একটি প্রধান গুণ—তিনি তাঁহার চিত্রগুলিকে অতিরঞ্জিত করেন নাই। ‘একেই কি বলে সভ্যতা’র কোন চিত্রই অতিরঞ্জিত নহে; এ সম্পর্কে ডক্টর রাজেন্দ্র-লাল মিত্র বলিয়াছেন, ‘ইহাতে যে সকল ঘটনা বর্ণিত হইয়াছে, প্রায় তৎসমুদায়ই আমাদের জানিত কোন না কোন নববাবুদ্বারা আচরিত হইয়াছে।’ মধুসূদন জীবন্ত আদর্শ সম্মুখে রাখিয়াই নববাবুর চরিত্র অঙ্কিত করিয়াছেন। দীনবন্ধুর যে অতিরঞ্জনের প্রবণতা ছিল, মধুসূদনের তাহা ছিল না; সেইজন্ত নব্য বাংলার একটি যথাযথ পরিচয় ইহার ভিতর দিয়া প্রকাশ পাইয়াছে। ইংরেজি শিক্ষা প্রবর্তনের প্রথম অবস্থায় এ’দেশের নব্য শিক্ষিত সমাজ যে কিরূপ বিপর্ষিত হইয়াছিল, মধুসূদন নিজেও তাহার প্রমাণ; অতএব তাঁহার হাত হইতে নব্য বাংলার এই যে চিত্র অঙ্কিত হইয়াছে, তাহার বাস্তব মূল্য অনস্বীকার্য।

নববাবুর মধ্য দিয়া নব্য বাংলার পরিচয় যে কি রকম প্রকাশ পাইয়াছে, তেমনই কর্তা মহাশয়ের চরিত্রের ভিতর দিয়া সেকালের সমাজের আর একটি দিকের সঙ্গে পরিচয় লাভ করা যায়। তিনি ধর্মভীরু ও পরম বৈষ্ণব, কিন্তু সেইজন্ত সাংসারিক বিষয়ে একেবারে অজ্ঞ নহেন। তিনি বিচক্ষণ ও বুদ্ধিমান ব্যক্তি। পুত্রের চরিত্রে তাঁহার প্রথম হইতেই সন্দেহ হইতেছিল; কারণ, তিনি বৃন্দাবনবাসী হইলেও জানেন, ‘এই কলিকাতা সহর বিষম ঠাই।’ এই জন্ত শেষ পর্যন্ত তিনি সকলকে লইয়া বৃন্দাবন চলিয়া যাওয়াই স্থির করিলেন। পিতা ও পুত্রের চরিত্রের মধ্যে যে একটি স্বন্দর বৈপরীত্য সৃষ্টি হইয়াছে, তাহা দ্বারা এই ক্ষুদ্র প্রহসনখানির নাট্যিক গুণ বর্ধিত হইয়াছে। কর্তা মহাশয়ের চরিত্র-পরিকল্পনাও মধুসূদনের কোন বাস্তব অভিজ্ঞতার ফল বলিতে হইবে; কারণ, তাঁহার মধ্য দিয়া ঊনবিংশ শতাব্দীর প্রথমার্ধের এই দেশীয় একটি বিশিষ্ট সামাজিক চরিত্রের রূপ প্রকাশ পাইয়াছে—ইহাই বাঙ্গালীর নিজস্ব জাতীয় চরিত্রের সর্বশেষ পরিচয়, ইহার পরই নববাবুর



যুগ আরম্ভ হইয়াছে, তাহাকে বাধা দিবার জন্ত আর কেহ তখন অবশিষ্ট ছিল না।

অষ্টাশ্র পুরুষ-চরিত্রের মধ্যে পুলিশ সার্জেন্টের চরিত্রটি বড় জীবন্ত হইয়াছে। চোর সন্দেহে বৈরাগীকে ধরিয়া তাহার খুলি হইতে সে চারিটি টাকা পাইয়া তৎক্ষণাৎ তাহাকে অব্যাহতি দিল। তাহার কথাবার্তা ও আচরণের মধ্য দিয়া লেখকের যে বাস্তব দৃষ্টিভঙ্গির পরিচয় পাওয়া যায় তাহা সত্যই প্রশংসনীয়। দুইটি মুসলমান মৃটিয়ার ভাষায় আলালী ভাবার প্রভাব অল্পভব করা যায়।

‘একেই কি বলে সভ্যতা’র দ্বী-চরিত্রগুলির কথাও বিশেষ ভাবে উল্লেখযোগ্য। ইহাদের মধ্যে নববাবুর দ্বী হরকামিনী ও তাহার বিবাহিত ভগিনী প্রসন্নময়ীই প্রধান। একটি দৃশ্যে চারিটি যুবতীর তাস খেলার চিত্রটি বড়ই বাস্তব হইয়াছে। তাস খেলার অভিজ্ঞতার দিক দিয়া নাট্যকার চারিটি চরিত্রকেই একাকার করিয়া ফেলেন নাই, ইহাতে প্রত্যেকের নিজস্ব এক একটি বৈশিষ্ট্য প্রকাশ পাইয়াছে। ইহাদের মধ্যে নৃত্যকালি পাকা খেলোয়াড়, কমল একেবারে কিছুই নয়, প্রসন্ন ও হরকামিনী মাঝামাঝি; কথাবার্তার ভিতর দিয়া ইহাদের মুখভঙ্গিটি পর্যন্ত যেন স্থম্পষ্ট হইয়া উঠিয়াছে, ইহাদের কাহাকেও চিনিতে ভুল হয় না। এই পরিবারটির কর্তা মহাশয় পরম বৈষ্ণব, পুত্র পাড় মাতাল, যুবতী বধু ও কন্ঠাগণ তাস খেলিয়া আলসে সময় অতিবাহিত করে—অপরিসর রচনার ভিতর দিয়াও মধুসূদন ক্ষুদ্র পরিবারটির এই বৈচিত্র্যগুলি স্থম্পষ্ট করিয়া তুলিয়াছেন। মধুসূদনের একটি প্রধান গুণ এই যে, তাঁহার প্রহসনের মধ্যে নীতিকথাটি অত্যন্ত গোপন হইয়া পড়িয়া ইহার বাস্তব রসটিই উচ্ছল হইয়া উঠিয়াছে, নতুবা তাঁহার পূর্ববর্তী নাট্যকার রামনারায়ণ কোসীশ্বরের দোষ কীর্তন করিয়া নাটক রচনা করিতে গিয়া নাটকের মধ্যে বারবার বলালের নাম করিয়া অভিসম্পাত দিয়াছেন; মধুসূদন প্রত্যক্ষভাবে তাহা কিছু করেন নাই। যদিও মত্তপানের কুকল প্রদর্শনই ‘একেই কি বলে সভ্যতা’র বিশিষ্ট উদ্দেশ্য, তথাপি এই প্রহসনের কোথাও এই বিষয়ক কোন বক্তৃতা নাই, কেবল মাত্র নাট্যিক ক্রিয়ার ভিতর দিয়াই ইহার অপকার দেখান হইয়াছে। এই বিষয়ে রামনারায়ণ হইতে মধুসূদন নিঃসন্দেহে শ্রেষ্ঠতর শিল্পী। মধুসূদন যৌবনের আরম্ভ হইতেই বাঙ্গালীর সমাজ হইতে বিচ্ছিন্ন হইয়া পড়িয়াছিলেন, সেইজন্য ইহার

পারিবারিক জীবন-সম্পর্কে তাঁহার পরিণত অভিজ্ঞতা লাভ করা সম্ভব হয় নাই। ইহারই ফলে দেখিতে পাওয়া যায় যে, তিনি ননদ-ভাজ প্রেমময়ী ও হরকামিনীর কথাবার্তার ভিতর দিয়া স্বাভাবিক শালীনতা রক্ষা করিতে পারেন নাই, ইহাদের ব্যবহার এবং কথাবার্তা কোন কোন স্থলে অস্বাভাবিক ও অসঙ্গত হইয়াছে। পরবর্তী নাট্যকার দীনবন্ধু মধুসূদনের এই দোষটি অম্লকরণ করিয়াছিলেন, তাহার ফলেই তাঁহার প্রহসনগুলির মধ্যেও ননদ-ভাজের অম্লরূপ কথোপকথনের ব্যবহার করিয়াছেন। ইহাতে তাঁহার প্রহসনগুলির নৈতিক আবহাওয়া অনেকটা দূষিত হইয়াছে, কিন্তু মধুসূদনের চিত্রগুলি সংক্ষিপ্ত বলিয়া তাহা সমগ্রভাবে তাঁহার প্রহসনের নৈতিক আবহাওয়া বিনষ্ট করিতে পারে নাই।

হরকামিনীর চরিত্রটিও দীনবন্ধুর ‘সধবার একাদশী’র নায়িকা কুমুদিনী চরিত্রের অগ্রদূত। হরকামিনী মাতাল স্বামীকে গৃহমধ্যে মূর্ছিত দেখিয়া যে বলিয়াছিল, ‘এই কল্‌কাতায় যে আজকাল কত অভাগা স্ত্রী আমার মতন এইরূপ যন্ত্রণা ভোগ করে, তার সীমা নাই’—ইহাই দীনবন্ধুকে ‘সধবার একাদশী’র প্রেরণা যোগাইয়াছে।

‘একেই কি বলে সভ্যতা’র একটি প্রধান গুণ এই যে, উদ্দেশ্যমূলক রচনা হইয়াও ইহার মধ্যে মতবাদ প্রাধান্য লাভ করে নাই—কাহিনীটিই প্রাধান্য লাভ করিয়াছে। অবশ্য নিতান্ত অপরিসর রচনা বলিয়া চরিত্রগুলি সম্যক বিকাশলাভ করিতে না পারায় ইহার রসস্ফূর্তি সম্ভব হয় নাই। তথাপি নূতন একটি বিষয় অবলম্বন করিয়া ইহা সর্বপ্রথম প্রহসন রচনা বলিয়া ইহার স্থান বাংলা সাহিত্যের ইতিহাসে স্বরণীয় হইয়া আছে।

ইহার পর মধুসূদনের অষ্টম প্রহসন ‘বুড়ো শালিকের ঘাড়ে রোঁ’ প্রকাশিত হয়। তাঁহার পূর্ববর্তী প্রহসন ‘একেই কি বলে সভ্যতা’র মধ্যে কোনও নীতি-প্রচারমূলক উদ্দেশ্য থাকিলেও, ইহার মধ্যে দৃষ্টান্ত তেমন কিছু নাই; তবে তৎকালীন সমাজের এক শ্রেণীর বুদ্ধাধিকারকে উপলক্ষ্য করিয়া যে ইহা রচিত হইয়াছে, তাহা সহজেই বুঝিতে পারা যায়। অবশ্য এই শ্রেণীর বুদ্ধাধিকার সেই যুগেই যে শুধু বর্তমান ছিল, এই যুগে নাই—তাহা বলিতে পারা যায় না; ইহা একদিন ছিল এবং চিরদিনই থাকিবে। সেইজন্য তাঁহার এই প্রহসনখানির নিত্যকালীন মূল্য আছে। মানব-প্রকৃতি চিরদিনই এক, বাহির হইতে সামাজিক নীতি ও ধর্ম সর্বদাই তাহাকে চোখ বন্ধাইতে

থাকিলেও, সে অন্তরের ভিতর তাহাদের শাসন কোনদিনই স্বায়ী ভাবে গ্রহণ করিতে পারে না। এই প্রহসনখানির ভিতর দিয়া মানব-প্রকৃতির এমনই একটি চিরন্তন দুর্বলতার কথাই ব্যক্ত হইয়াছে বলিয়া ইহার মূল্য তাঁহার পূর্ববর্তী প্রহসনখানি অপেক্ষা অধিক। কিন্তু একথা মধুসূদনের অনেক সমালোচকই স্বীকার করেন নাই। এখানে প্রহসনের কাহিনীটি সংক্ষেপে বর্ণনা করিয়া ইহার সম্বন্ধে অগ্রান্ত বিষয় আলোচনা করা যাইতেছে—

ভক্তপ্রসাদবাবু একজন প্রাচীন ব্যক্তি; তাঁহার ধনের অভাব নাই; কিন্তু তিনি রূপণ ও পরপীড়ক। হানিফ গাজি তাঁহার একজন মুসলমান রায়ৎ, অজ্ঞায় তাহার ক্ষেতের ফসল নষ্ট হইয়াছে বলিয়া সে বৎসরের পুরা খাজানা শোধ করিতে পারিতেছে না, সামান্য কিছু শোধ করিয়া অবশিষ্ট অংশের জন্ত তাঁহার নিকট মাফ চাহিতেছে, তিনি মাফ করিতে চাহিতেছেন না। এমন সময় গদাধর নামক তাঁহার একটি অল্পচর তাঁহাকে কানে কানে জানাইল যে, হানিফের গৃহে যুবতী ও হুন্দরী স্ত্রী আছে, সে চেষ্টা করিলে তাহাকে তাঁহার নিকট লইয়া আসিতে পারে। সুনিয়া ভক্তপ্রসাদ হানিফের খাজানার অবশিষ্ট অংশ মাফ করিয়া দিলেন।

গদাধর ভক্তপ্রসাদের পুঁটি নামী এক কুটিনীকে হানিফের স্ত্রীর নিকট পাঠাইল। হানিফের স্ত্রীর নাম কতেমা। পুঁটি ফতেমার নিকট ভক্তপ্রসাদের প্রস্তাবের কথা জানাইল। ফতেমা তাহার স্বামীকে ইহা জানাইয়া দিল। সুনিয়া হানিফ ক্রোধে জ্বলিতে লাগিল। বাচম্পতি গ্রামের একজন দরিদ্র ব্রাহ্মণ, তিনি স্ত্রীর প্রাচীরে জন্ত ভক্তপ্রসাদের নিকট সাহায্য প্রার্থনা করিয়াছিলেন, ভক্ত তাঁহাকে মাত্র পাঁচটি টাকা দিয়া বিদায় দিয়াছিলেন। বাচম্পতি হানিফের নিকট হইতে ভক্তপ্রসাদের কুমতলবের কথা জানিতে পারিলেন; সুনিয়া তাহাকে সমুচিত শিক্ষা দিবার জন্ত হানিফের সঙ্গে পরামর্শ করিলেন। এই পরামর্শক্রমে একদিন রাজিকালে ফতেমা পুঁটির সঙ্গে এক নির্জন শিবমন্দিরে গিয়া উপস্থিত হইল, হানিফ ও বাচম্পতি প্রচ্ছন্নভাবে তাহাদের অনুসরণ করিলেন। ভক্তপ্রসাদের সেই স্থলে ফতেমার সঙ্গে আসিয়া মিলিত হইবার কথা। যথাসময়ে নাগর সাজিয়া ভক্তপ্রসাদ আসিয়া বেখানে উপস্থিত হইলেন—ফতেমার প্রতি তিনি তাঁহার প্রণয়-নিবেদন করিলেন, এমন সময় হানিক গোপন স্থান হইতে বাহির হইয়া আসিয়া ভক্তপ্রসাদকে কিছু উত্তম-মধ্যম দিল—বাচম্পতি আসিয়া সেই স্থলে উপস্থিত হইলেন। ভক্তপ্রসাদের

লজ্জার আর সীমা রহিল না। তিনি হানিফ ও বাচ্চম্পতিকে টাকা দিয়া মুখ বন্ধ করিবার প্রয়াস পাইলেন এবং প্রতিজ্ঞা করিলেন, এমন কুকাজ প্রাণ থাকিতে আর কোনদিন করিবেন না।

এই কাহিনীটি সম্বন্ধে মধুসূদনের জীবনী-লেখক স্বর্গীয় ঘোষীজ্ঞানধর বহু লিখিয়াছেন, ‘মধুসূদন “একেই কি বলে সভ্যতা”র জ্বায় “বুড়ো শালিকের ঘাড়ে রোয়া”ও তাঁহার কোন কোন পরিচিত ব্যক্তির চরিত্র অবলম্বনে রচনা করিয়াছিলেন। তাঁহার এক নিকট সম্পর্কীয় আত্মীয় ভক্তপ্রসাদরূপে কল্পিত হইয়াছেন, এবং হানিফ গাজি, পাচী তেলিনী প্রভৃতি নামগুলিও তাঁহার স্বগ্রামের কোন কোন জমীপুত্রের নাম হইতে অবলম্বিত হইয়াছিল।’

প্রহসনখানির মধ্যে ভক্তপ্রসাদের চরিত্রটিই প্রধান। ভক্তপ্রসাদ প্রজা-পীড়ক জমিদার, বিগত শতাব্দীর বাংলার পল্লীগ্রামস্থ ভূস্বামীদিগের একটি ক্ষুদ্র আদর্শ। দরিদ্র প্রজা হানিফ গাজি দেশে অজ্ঞার জন্ত তাহার দেয় এগার সিকে খাজনার পরিবর্তে তিন সিকে দিতে চায়। সেইজন্ত তাহাকে তিনি জমাদারের জিম্মায় পাঠাইয়া দিতেছেন। কিন্তু ভক্তপ্রসাদের একটি দুর্বলতা ছিল, এই দুর্বলতার কথা তাঁহার অন্তরঙ্গ অহুচর গদাধর জানিত। হানিফ যখন নিষ্কৃতির জন্ত গদাধরের শরণাপন্ন হইল, গদাধর তখন ভক্তপ্রসাদের দুর্বলতাত্মক স্বযোগ লইতে মনস্থ করিল। সে গিয়া ভক্তপ্রসাদকে বলিল, হানিফ গাজি এইবার এক সুন্দরী যুবতীকে নিকা করিয়া ঘরে আনিয়াছে। তাহার ‘বয়স বছর উনিশ, এখনও ছেলেপিলে হয়নি, আর রং যেন কাঁচা সোনা।’ ভক্তপ্রসাদ বাহিরে মালা জপিয়া চলিলেন, মনে মনে একটি কুৎসিত সঙ্কল্প জাগিয়া উঠিল। তিনি তৎক্ষণাৎ হানিফকে ডাকিয়া তাহার বকেয়া খাজনা মাফ করিয়া দিলেন, তাঁহার কু-অভিপ্রায় সিদ্ধ করিয়া দিবার ভার গদাধরের উপর অর্পণ করিলেন। স্বর্গীয় পণ্ডিত রামগতি ঞ্জারত মহাশয় ভক্তপ্রসাদ-সম্পর্কিত উক্ত পরিকল্পনাকে অসম্ভব বলিয়া মধুসূদনের নিন্দা করিয়াছেন। তাঁহার প্রধান আপত্তি হইয়াছে, ‘গোঁড়া হিন্দুরা অপরাধ অগর্বে রত হইলেও জাতিভ্রংশকর যবনী-সংযোগে কখনই ওরূপ ব্যগ্র হন না।’ কিন্তু ইহা সত্য নহে। লম্পটের নিকট ‘জাতিভ্রংশকর’ বলিয়া কিছু নাই। ভক্তপ্রসাদের মত ভণ্ডের একটি চরম পরিচয় প্রকাশ করিবার জন্তই মধুসূদন এখানে তাঁহার সম্পর্কে মুসলমান কৃষক-রমণীর কথা আনিয়াছেন; ইঙ্গিতপূর্বক

ব্যক্তির কোন প্রকার ধর্মার্থজ্ঞান থাকে না, অতএব এই চরিত্রটির স্বাভাবিকতায় সন্দেহ হইবার কোন কারণ নাই। বিগত শতাব্দীর ব্রাহ্মণ পণ্ডিতগণ মুসলমানের নাম শুনিবামাত্র শিহরিয়া উঠিতেন; মধুসূদনের শিক্ষা ও সংস্কার এই মনোভাবের বিরোধী ছিল বলিয়াই, তিনি এখানে নির্বিচারে এই মুসলমান কৃষকনারীর চরিত্রটি আনিয়া যোগ করিয়াছেন। ভক্তপ্রসাদের লাম্পটোর চরম অবস্থা বর্ণনা করিবার পক্ষে এখানে এই চরিত্রটি নিঃসন্দেহে পরম সহায়ক হইয়াছে বলিতে হইবে।

কুন্দ পরিসরের মধ্যে হানিক গাজির চরিত্রটি স্থান পরিশ্রুত হইয়াছে। তাহার মুখের ভাবার ভিতর দিয়া, তাহার রূপটি যেন জীবন্ত হইয়া উঠিয়াছে। সে দরিদ্র কৃষক, খাজনা অনাদায়ের জন্য জমিদারের নিকট সে হাত ঘোড় করিতে পারে, কিন্তু দ্রীর সম্মান রক্ষা করিবার জন্য সেই অন্ত্যায়কারী জমিদারের গায়েও হাত তুলিতে তাহার বাধে নাই। তাহার মধ্যে রক্তমাংসের একটি মানুষের পরিচয় জীবন্ত হইয়া আছে। রক্ত তাহার ধমনীতে টগবগ করিয়া ফুটিতেছে। কতবার মুখ হইতে জমিদারের ছরভি-প্রায়ের কথা শুনিবামাত্র যেন তড়াক্ করিয়া তাহার মাথায় রক্ত উঠিয়া গেল, কী ভাবায় তাহার এই ক্রোধ প্রকাশ পাইয়াছে, দেখুন,—‘এমন গরুখোর হারামজাদা কি হিঁদুদের বিচে আর ছজন আছে? শালা রাইওং বেচারিগো জানে মায়ে, তাগোর সব লুটে নিয়ে, তার পর এই করে। আচ্ছা দেখি, এ কুস্পানির মূলুকে এনছাপ আছে কি না। বেটা কাকেরকে আমি গরু খাওয়ায়ে তবে ছাড়বো। বেটার এত বড় মকছুর।’ কি অপূর্ব শক্তিশালী ভাষা! এই ভাষার ভিতর দিয়া কুন্দ হানিকের মুখের ভঙ্গিটি পর্যন্ত যেন দেখা যাইতেছে, ধমনীতে তাহার উত্তপ্ত রক্তের প্রবাহ যেন প্রত্যক্ষ হইয়া উঠিয়াছে। হানিক চরিত্রটি পরবর্তী নাট্যকার দীনবন্ধুর উপর গভীর প্রভাব বিস্তার করিয়াছিল। তাহার ‘নীল-দর্পণ’ নাটকের তোরাপ নামক মুসলমান কৃষকের চরিত্রটি ইহার উপরই ভিত্তি করিয়া যে রচিত হইয়াছিল, তাহা অতি সহজেই বুঝিতে পারা যায়। তোরাপের ভাষায়ও হানিকেরই প্রতিধ্বনি শুনিতে পাই। কুটিনী পুঁটি হানিককে বলে, ‘মিনবে যেন যমের দূত।’ নাট্যকার তাহার ভাষা ও আচরণের ভিতর দিয়া তাহার এই পরিচয় সার্থক করিয়া তুলিয়াছেন। ইহার মধ্য দিয়া মধুসূদনের যে বাস্তব দৃষ্টিভঙ্গির পরিচয় পাওয়া গিয়াছে, তাহা সত্যই বিস্ময়কর।

ভক্তপ্রসাদকে শিক্ষা দিবার জন্তই বাচস্পতির পরামর্শে সে তাহার জীকে দিয়া এক ফাঁদ পাতিল, কিন্তু ইহাতেও তাহার অন্তর সায় দিতে পারিল না,—জীকে দিয়া ফাঁদ পাতার ব্যাপারটা যেন তাহার কাছে কেমন ঠেকিতেছে। সেইজন্ত সে বাচস্পতিকে বলিল, ‘লেকিন আমার সামনে যদি আমার বিবির গায়ে হাত দেয়, কি কোন রকম বেইজ্জৎ কত্তি যায়, তা হলি তো আমি তখন সে হারামজাদা বেটার মাথাটা টাঙে ছিঁড়ে ফেলুবো।’ বাচস্পতিও তাহা বুঝিলেন; মনে মনে বলিলেন, ‘বেটা একে সাক্ষাৎ যমদূত, তাতে আবার রেগেছে, না জানি আজ একটা কি বিড্রাটই বা ঘটায়।’ হানিফের চরিত্রটি নাট্যকার এইভাবে সকল দিক হইতেই জীবন্ত করিয়া তুলিয়াছেন। এমন বাস্তব দৃষ্টিভঙ্গি লইয়া রচিত সজীব চরিত্র ইতিপূর্বে বাংলা নাটকে আর দেখা যায় নাই।

কতেমার চরিত্রটি সম্বন্ধে কিছু বলিবার আছে। কুটিনী আসিয়া যখন তাহার নিকট ভক্তপ্রসাদের প্রস্তাবের কথা বলিয়াছে, তখনই সে স্বামীর নিকট তাহা বলিয়া দিয়াছে, ইহা হইতেই এই বিষয় সম্পর্কে তাহার মনোভাব বুঝিতে পারা যাইবে। সে দরিদ্র হইয়াও সম্মান ও ধর্মরক্ষার জন্ত অর্থের লোভ সংবরণ করিয়াছে। কিন্তু তাহা সত্ত্বেও বাচস্পতি ও তাহার স্বামীর ফাঁদ পাতিবার কার্যে সহায়তার জন্ত রাত চারিটার সময় ভাঙ্গা শিব-মন্দিরে গিয়া উপস্থিত হইতেও সে স্বীকৃত হইয়াছে। ইহা তাহার পক্ষে কিছুই অসঙ্গত হয় নাই; কারণ, সে তাহার স্বামীর অজ্ঞাতে কিছুই করিতেছে না, এমন কি রাতি চারিটার সময়ও ভাঙ্গা শিবমন্দিরের নিকট প্রচ্ছন্নভাবে তাহার স্বামীও তাহাকে অনুসরণ করিয়াছে। সে যাহা করিতেছে, তাহা সে তাহার স্বামীর আদেশ মতই স্বামীর সম্মুখেই করিতেছে। তথাপি নাট্যকার এ বিষয়ে যে তাহার একটি অস্বস্তিবোধ ফুটাইয়া তুলিয়াছেন, তাহা বড়ই সুন্দর হইয়াছে। গভীর রাত্রে ভগ্ন শিব-মন্দিরের সম্মুখে আসিয়া উপস্থিত হইয়া সে বলিতেছে, ‘ও পুঁটি দিদি! মোরে এ কোথায় আনে ফ্যালালি? না ভাই, মোরে বড় ভয় লাগে, এ বোনের মন্দি সাপেই খাবে না কি হবে, কিছু কত্তি পারি নে।’ তারপর ভক্তপ্রসাদের সম্মুখে তাহার আচরণও বড় সুন্দর হইয়াছে—একদিক দিয়া তাহার স্বামীর নির্দেশ, অপর দিক দিয়া তাহার নিজস্ব ধর্মবোধ, এই উভয়ের মধ্য দিয়া তাহার যে আচরণ প্রকাশ পাইয়াছে, তাহা বাস্তব

বলিয়াই এতখানি চিত্তাকর্ষক। গভীর রাতে নির্জন বনমধ্যে এক ভয় দেউলের সম্মুখে এক লম্পটের নিকট হইতে নিজের সমস্ত রক্ষা করিবার জন্য সে যে সংগ্রাম করিতেছে, তাহার চিত্রখানি নাট্যকার যেন জীবন্ত করিয়া তুলিয়াছেন। কুটিনীর চরিত্র হিসাবে পুঁটির চরিত্রটিও সুন্দর ও স্বাভাবিক হইয়াছে। ইহা হইতে বাংলার পল্লীর জনসাধারণের বিচিত্র জীবন সম্পর্কেও যে মধুসূদনের কত সুগভীর পরিচয় ছিল, তাহা সহজেই বুঝিতে পারা যায়। দীনবন্ধুর প্রসিদ্ধ নাটক 'নীল-দর্পণ'র কুটিনী পদী ময়রাগীর চরিত্রটি ইহার উপরই ভিত্তি করিয়া রচিত। এমন কি পদী ময়রাগীর মুখে পুঁটিরই ভাষা পর্যন্ত শুনিতে পাওয়া যায়।

কেবল প্রহসনখানির মধ্যে অস্বাভাবিক যদি কিছু হইয়া থাকে, তবে তাহা হানিফের ভক্তপ্রসাদকে কেবলমাত্র 'মুঠাঘাত' করিয়াই নিষ্কৃতি দান—এখানে তাহাকে প্রায় হত্যা করিবার মত উত্তেজনার কারণ তাহার ছিল, হয়ত অল্প কেহ এই দৃশ্যে উপস্থিত না থাকিলে সে তাহাই করিত; কিন্তু গদাধর ও পুঁটি এখানেই ছিল, অবশ্য তাহা হইলে প্রহসনের লঘু পরিবেশটিও আবিল হইয়া উঠিত। ভক্তপ্রসাদের সঙ্গে হানিফের ইহার পরবর্তী আচরণটুকু যে অস্বাভাবিক হইয়াছে, তাহা অস্বীকার করিবার উপায় নাই; কারণ, তখন তাহার আর 'হাস্তমুখে' ভক্তপ্রসাদের সঙ্গে কণ্ঠতা করিবার মত মনোভাব থাকিবার কথা নহে। বিশেষতঃ তাহার চরিত্রের মধ্যেও সেইরূপ কোন ইঙ্গিত পাওয়া যায় না।

'বুড়ো শালিকের ঘাড়ে রোঁর'র প্রধান গুণ এই যে, সেই যুগের অস্ত্রাস্ত্র প্রহসনের মত ইহার মধ্যে কোন মতবাদ প্রাধান্য লাভ করে নাই, সমাজ-সংস্কারের কোন সুনির্দিষ্ট উদ্দেশ্য লইয়াও ইহা রচিত বলিয়া অনুভূত হয় না। ভক্তপ্রসাদের যে পরিণতি ইহাতে দেখান হইয়াছে, তাহা অল্পরূপ অবস্থায় সকল চরিত্রের মধ্যে সকল সময়েই সম্ভব। ভক্তপ্রসাদের প্রবৃত্তির মধ্যে একটি চিরন্তন মানবিক দুর্বলতাই প্রকাশ পাইয়াছে; ইহা সেকালে যেমন ছিল, একালেও তেমনই আছে।

এই প্রহসনখানির মধ্যে পাঁচাঘর তেলীর জী ভগী ও তাহার মেয়ে পাঁচীর একটি প্রসঙ্গ আছে—এই পাঁচীর কাহিনীটি অবলম্বন করিয়া পরবর্তী নাট্যকার দীনবন্ধু মিত্র তাহার 'নীল-দর্পণ' নাটকের কেন্দ্রমণির কাহিনীর একাংশের পরিকল্পনা করিয়াছিলেন।

‘বুড়ো শালিকের ঘাড়ে রৌ’র ভাষা সম্পর্কেও কিছু বলা আবশ্যক। ইহার মধ্যেই বাংলা প্রহসনে সর্বপ্রথম ব্যাপকভাবে গ্রাম্যভাষা ব্যবহৃত হইয়াছে। ইতিপূর্বে রামনারায়ণ ‘কুলীন-কুল-সর্বস্ব’ নাটকে সামান্ত একটি চরিত্রের মধ্যে মাত্র এই ভাষা ব্যবহার করিয়াছিলেন। অবশ্য ‘আলালের ঘরের দুলালে’ও এই ভাষাই ব্যবহৃত হইয়াছে, তথাপি এই ভাষার যে একটি নাটকীয় মূল্য আছে, তাহা মধুসূদনই সর্বপ্রথম অল্পভব করিলেন। তিনি তাঁহার ‘একেই কি বলে সভ্যতা’ প্রহসনের মধ্যে এই গ্রাম্যভাষা এত বিস্তৃত ভাবে ব্যবহার করিবার স্বেচ্ছা পান নাই; কারণ, তাহা নাগরিক জীবনের উপর ভিত্তি করিয়া রচিত; কিন্তু ‘বুড়ো শালিকের ঘাড়ে রৌ’ পল্লীজীবনের উপর ভিত্তি করিয়া রচিত বলিয়া ইহাতেই গ্রাম্য ইতরভাষা ব্যবহার করিবার স্বেচ্ছা পাইয়াছিলেন। এই ধারাটিরই অমূল্য স্রষ্টা করিয়া পরবর্তী নাট্যকার দীনবন্ধু তাঁহার ‘নীল-দর্পণ’ নাটকে এই গ্রাম্যভাষা ব্যাপকভাবে ব্যবহার করিয়াছেন। তাঁহার পরিকল্পিত গ্রাম্য চরিত্রগুলির ভাষার মধ্যে মধুসূদনের এই প্রহসনখানিরই অমূল্য প্রভাবের চরিত্রসমূহের ভাষার প্রতিধ্বনি শুনিতে পাওয়া যায়। এই প্রহসনখানিই দীনবন্ধু মিত্রকে তাঁহার ‘বিয়েপাগলা বুড়ো’ নামক প্রহসন রচনার প্রেরণা দান করিয়াছিল বলিয়া অনুভূত হয়। উভয়ের নামকরণের মধ্যেও বিশেষ বৈসাদৃশ্য নাই।

‘কৃষ্ণকুমারী’ নাটক রচনার সঙ্গে সঙ্গেই মধুসূদনের প্রকৃত নাট্যকার জীবনের অবসান হয়। নিতান্ত অর্থের প্রয়োজনে ইহার তের বৎসর পর তিনি ‘মায়াকানন’ নামক আর একখানি নাটক রচনায় প্রবৃত্ত হইয়াছিলেন, কিন্তু তাহা অসম্পূর্ণ রাখিয়াই তিনি পরলোক গমন করেন, ইহার সঙ্গে তাঁহার প্রথম জীবনের নাট্য-সাধনার কোন যোগ নাই।



## পঞ্চম অধ্যায়

### দীনবন্ধু মিত্র

( ১৮৬০—১৮৭৩ )

বাংলা সাহিত্যে দীনবন্ধু মিত্র একজন শ্রেষ্ঠ নাট্যকার, এমন কি কতকগুলি বিষয়ে তাঁহাকে বাংলার সর্বশ্রেষ্ঠ নাট্যকার বলিলেও অত্যাুক্তি হয় না। কিন্তু এই সম্পর্কে প্রথমেই মনে রাখিতে হইবে যে, তাঁহার নাট্যরচনার শ্রেষ্ঠ গুণসমূহ নির্দিষ্ট ও কতকগুলি অপরিহার্য বিষয় অবলম্বন করিয়াই প্রকাশ পাইয়াছে। সমগ্রভাবে নাটক রচনায় তাঁহার ক্রটি অনেক। কিন্তু একটি নাটক লইয়া সমগ্র ভাবে বিচার করিবার পরিবর্তে যদি তাঁহার কোন কোন রচনার অংশ-বিশেষ বিশ্লেষণ করিয়া দেখা যায়, তাহা হইলে দেখিতে পাওয়া যাইবে যে, তাঁহার মধ্যে একজন শ্রেষ্ঠ নাট্যকারের সম্ভাবনা বর্তমান ছিল; বাংলা নাটক রচনায় যথোপযুক্ত আদর্শ সম্মুখে না থাকার জন্তই, তিনি তাঁহার সেই সম্ভাবনাকে পূর্ণাঙ্গ রূপ দিতে পারেন নাই। শুধু তাহাই নহে, তাঁহার প্রতিভার আর একটি প্রধান ক্রটি এই ছিল যে, তিনি প্রত্যক্ষদৃষ্ট কোন বস্তুকে অতিক্রম করিয়া যখন অপ্রত্যক্ষ লোকে কল্পনার চক্ষু বিস্তার করিতেন, তখন তাঁহার দৃষ্টি অস্পষ্ট হইয়া আসিত। অথচ নাটকের জগৎ কেবলমাত্র নাট্যকারের প্রত্যক্ষ পরিচয়ের জগৎ নহে, বিচিত্র লোক-চরিত্রের সমাবেশে ইহা পরিপূর্ণ, জীবনের বহুমুখী ঘাত-প্রতিঘাতের ভিতর দিয়া ইহার রসস্ফূর্তি। এই বিচিত্র ও বহুমুখী সামাজিক জ্ঞান একজন নাট্যকার তাঁহার ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতা দ্বারা অর্জন করিতে পারেন না। পূর্বেই বলিয়াছি, নাট্যরচনা বস্তুধর্মী, কিন্তু বস্তুধর্মী হইলেই যে এই সম্বন্ধে জ্ঞান একজনের অভিজ্ঞতা দ্বারা আয়ত্ত হইতে পারে, তাহা নহে; কারণ, যে বিচিত্র লোকচরিত্র ও বিস্তৃত সামাজিক পটভূমিকা ইহার ভিত্তিরূপে ব্যবহৃত হইয়া থাকে, তাহা নাট্যকারের কতকটা অভিজ্ঞতা-লব্ধ ও কতকটা কল্পনা-সাপেক্ষ। জীবনকে যতটুকু দেখিলাম ও তাহা হইতে যতটুকু বুঝিলাম, তাহা লইয়াই নাটক—জীবনের প্রত্যক্ষ অংশের উপর ভিত্তি করিয়াই পরোক্ষ অংশের জ্ঞান লাভ করিতে হয়, এই জ্ঞান লাভ করিতে গিয়া

যে পরিমাণ ভুল হয়, নাট্যরচনাও সেই পরিমাণেই ব্যর্থ হয়। দীনবন্ধু এই জীবনকে যতটুকু দেখিয়াছিলেন, ততটুকুই তাহার যথার্থ নাট্যরূপ দিয়াছেন, কিন্তু যতটুকু বুঝিবার চেষ্টা করিয়াছেন, ততটুকুই ভুল করিয়াছেন। দীনবন্ধু প্রত্যক্ষদ্রষ্টা ছিলেন, দূরদ্রষ্টা কিংবা অন্তর্দ্রষ্টা ছিলেন না; কিন্তু নাট্যিক চরিত্রসৃষ্টিতে প্রত্যক্ষদৃষ্টি অপেক্ষা দূরদৃষ্টি বা অন্তর্দৃষ্টি কম প্রয়োজনীয় নহে, সেইজন্য তাঁহার সাফল্য আংশিক বলিতে হইবে। কিন্তু একথা সত্য যে, দীনবন্ধু যতটুকু প্রত্যক্ষ পরিচয় লাভ করিয়াছেন, ততটুকু তাঁহার মত আর কোন নাট্যকারই করিতে পারেন নাই। এই পরিচয় তাঁহার শুধুই যে নিবিড় তাহা নহে, আন্তরিকও বটে। তাহারই ফলে তাঁহার প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতাজাত নাট্যিক চরিত্রগুলি প্রাণরসে সজীব—এই গুণ বাংলা সাহিত্যের আর কোন নাট্যকারই দেখাইতে পারেন নাই, এইখানেই দীনবন্ধুর শ্রেষ্ঠত্ব।

দীনবন্ধুর মৃত্যুর অব্যবহিত পরে তাঁহার প্রিয়স্বহৃদ বঙ্কিমচন্দ্র তাঁহার সম্বন্ধে যে একটি আলোচনা প্রকাশিত করেন, তাহাই আজ পর্যন্ত দীনবন্ধুর সাহিত্য-বিচারের প্রধান অবলম্বন হইয়া রহিয়াছে। প্রকৃত পক্ষে বঙ্কিমচন্দ্র তাহাতে দীনবন্ধুর দোষগুণ লইয়া সকল দিক দিয়াই এমন নিখুঁত আলোচনা করিয়াছেন যে, তাহার অতিরিক্ত তাঁহার সম্বন্ধে আর কিছুই বলিবার নাই। অতএব তাঁহার আলোচ্য বিষয়গুলিই এখানে সর্বপ্রথম উল্লেখ করা যাইতেছে।

বঙ্কিমচন্দ্র বলিয়াছেন, ‘দীনবন্ধু ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্তের কাব্যশিষ্য। ঈশ্বরচন্দ্রের কাব্যশিষ্যদিগের মধ্যে দীনবন্ধু গুরুর যতটা কবি-স্বভাবের উত্তরাধিকারী হইয়াছিলেন, এত আর কেহ নহে। দীনবন্ধুর হস্তরসে যে অধিকার, তাহা গুরুর অমুকারী। বাঙ্গালীর প্রাত্যহিক জীবনের সঙ্গে দীনবন্ধুর কবিতার যে ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধ, তাহাও গুরুর অমুকারী। যে রুচির জন্ত দীনবন্ধুকে অনেকে দুঃখিতা থাকেন, সে রুচিও গুরুর।’ কবি ঈশ্বরচন্দ্রের এই বিশিষ্ট গুণগুলি দীনবন্ধু শিষ্যতা-স্বত্রে তাঁহার নিকট হইতে লাভ করিয়া নিজের নাট্য-রচনার ভিতর দিয়াও প্রকাশ করিয়াছেন, কেবলমাত্র তাঁহার কাব্যরচনার মধ্যেই তাহা সীমাবদ্ধ রাখেন নাই। একথা সত্য যে, ঈশ্বরচন্দ্রের কবিতার মধ্যে একটি নাটকীয় গুণ ছিল; তাহার কারণ, প্রধানতঃ ঈশ্বরচন্দ্র নিষ্ঠাবান বস্তুতাত্ত্বিক। দীনবন্ধুর মধ্যে যে নাট্য-প্রতিভার

পরিচয় পাওয়া যায়, তাহা একান্তভাবে ঈশ্বরচন্দ্রের এই বস্তুতান্ত্রিক দৃষ্টিভঙ্গিরই অঙ্গগামী। তবে ঈশ্বরচন্দ্রের সঙ্গে দীনবন্ধুর পার্থক্য এই যে, ঈশ্বরচন্দ্র যেখানে বর্ণনা দিয়াই ক্ষান্ত হইয়াছেন, দীনবন্ধু সেখানে একটি পূর্ণাঙ্গ চরিত্র সৃষ্টি করিয়াছেন। বঙ্কিমচন্দ্র বলিয়াছেন, ‘কবির প্রধান গুণ সৃষ্টি-কৌশল। ঈশ্বর গুপ্তের একমতা ছিল না। দীনবন্ধুর একমতা প্রচুর পরিমাণে ছিল।’ নিজস্ব প্রতিভার অমুকূল পূর্ণাঙ্গ চরিত্রসৃষ্টিতে দীনবন্ধু যে পারদর্শিতা দেখাইয়াছেন, তাহা ঈশ্বরচন্দ্রে দেখা যায় নাই—এইখানেই শিষ্য গুরুকে অতিক্রম করিয়া কাব্যের ক্ষেত্র হইতে নাট্যসাহিত্যের ক্ষেত্রে উত্তীর্ণ হইয়াছেন। ‘বাক্যলা সমাজ সম্বন্ধে দীনবন্ধুর বহুদর্শিতা’ সম্বন্ধেও বঙ্কিমচন্দ্র উল্লেখ করিয়াছেন। এই বিষয়ে ঈশ্বরচন্দ্র হইতেও তাঁহার অভিজ্ঞতা ব্যাপক ছিল—বস্তুতান্ত্রিক দীনবন্ধুর এই বহুমুখী অভিজ্ঞতাই তাঁহার নাট্য-সাহিত্যের বৈচিত্র্যসৃষ্টির মূল। বঙ্কিমচন্দ্র ইহা লক্ষ্য করিয়াছেন যে, ‘দীনবন্ধু অনেক সময়ই শিক্ষিত ভাস্কর বা চিত্রকরের স্তায় জীবিত আদর্শ সম্মুখে রাখিয়া চরিত্রগুলি গড়িতেন; সামাজিক বৃক্ষে সামাজিক বানর সমারূঢ় দেখিলেই অমনি তুলি ধরিয়া তাহার লেজবৃত্ত আঁকিয়া লইতেন। এতুহু গেল তাঁহার realism, তাহার উপর idealize করিবারও বিলক্ষণ ক্ষমতা ছিল। সম্মুখে জীবন্ত আদর্শ রাখিয়া আপনার স্বতির ভাণ্ডার খুলিয়া উহার ঘাড়ের উপর অস্ত্রের দোষগুণ চাপাইয়া দিতেন; যেখানে যেটি সাজে, তাহা বসাইতে জানিতেন। গাছের বানরকে এইরূপ সাজাইতে সাজাইতে সে একটা হুমান বা জাম্বুবানে পরিণত হইত।’ কিন্তু একথা সত্য যে, জীবিত আদর্শ সম্মুখে রাখিয়া তিনি চরিত্রগুলির যে অংশ গঠন করিতেন, তাহা যেমন উজ্জল হইত, তাঁহার ‘স্বতির ভাণ্ডার খুলিয়া’ রচিত সেই চরিত্র-গুলির অবশিষ্ট অংশ তেমন উজ্জল হইত না—ইহা একান্ত বস্তুনিষ্ঠ স্রষ্টার একটি সাধারণ দ্রুটি বলিয়াই স্বীকার করিতে হয়।

বঙ্কিমচন্দ্র দীনবন্ধুর আর একটি প্রধান গুণের কথা উল্লেখ করিয়াছেন, তাহা তাঁহার ‘সর্বব্যাপী সহানুভূতি’। তিনি লিখিয়াছেন, ‘.....দীনবন্ধুকে আমি বিশেষ জানিতাম; তাঁহার হৃদয়ের সকল ভাগই আমার জানা ছিল। আমার এই বিশ্বাস, এইরূপ পরদুঃখকাতর মহত্ব সংসারে আর আমি দেখিয়াছি কিনা সন্দেহ। তাঁহার গ্রন্থেও সেই পরিচয় আছে।’ তারপর ‘এক শ্রেণীর লোক বধন মনে করেন, তখনই সহানুভূতি আসিয়া উপস্থিত হয়, নহিলে সে

আসিতে পারে না। সহানুভূতি তাঁহাদের দাসী। অপর শ্রেণীর লোকেরা নিজেই সহানুভূতির দাস, তাঁহারা তাকে চান বা না চান, সে আসিয়া ঘাড়ে চাপিয়াই আছে, হৃদয় ব্যাপিয়া আসন পাতিয়া বিরাজ করিতেছে। প্রথমোক্ত শ্রেণীর লোকের কল্পনা-শক্তি বড় প্রবল; দ্বিতীয় শ্রেণীর লোকের প্রীতি-দয়াদি বৃত্তি সকল প্রবল। দীনবন্ধু এই দ্বিতীয় শ্রেণীর লোক ছিলেন। তাহার ফলেই দীনবন্ধুর চরিত্রস্রষ্টিতে একটি প্রধান ভ্রুটি প্রকাশ পাইয়াছে। কারণ, সহানুভূতিই হউক, বিরক্তিই হউক, লেখকের ব্যক্তিগত মনোভাবকে সংযত করিতে না পারিলে কোন নাট্যিক চরিত্রস্রষ্টিই সার্থক হইতে পারে না। বর্ণিত বিষয়-বস্তুর উপর সহানুভূতির ফলে বস্তুতাত্ত্বিক রচনায় কতকগুলি বিশিষ্ট গুণ প্রকাশ পাইতে পারে; কিন্তু তাহা সত্ত্বেও এই মনোভাবকে যথাযথভাবে সংযত করিয়া না লইতে পারিলে সমগ্র নাট্যিক পরিবেশের মধ্যে এক একটি চরিত্র অগ্নায়রূপে প্রাধান্য লাভ করিয়া যাইতে পারে। কারণ, একটি বিশেষ চরিত্র যতই সহানুভূতির পাত্র হউক না কেন, সমগ্র নাট্যিক পরিবেশের মধ্যে তাহার একটি নির্দিষ্ট গণ্ডিবদ্ধ স্থান আছে, কোন দিক দিয়া অতিক্রম করিয়া গেলে সমগ্রভাবে ইহা নাটকের পক্ষে ক্ষতিকর হয়। এই প্রকার অসংযত সহানুভূতি প্রকাশের ফলে দীনবন্ধুর অনেক চরিত্রই যে তাঁহার নাটকের মধ্যে অসঙ্গত প্রাধান্য লাভ করিয়া গিয়াছে, বঙ্কিমচন্দ্র তাহাও উল্লেখ করিয়াছেন।

বঙ্কিমচন্দ্র সর্বশেষে বলিয়াছেন যে, ‘দীনবন্ধুর এই দুইটি গুণ, (১) তাঁহার সামাজিক অভিজ্ঞতা, (২) তাঁহার প্রবল এবং স্বাভাবিক সর্বব্যাপী সহানুভূতি, তাঁহার কাব্যের গুণদোষের কারণ।……যেখানে এই দুইটির মধ্যে একটির অভাব হইয়াছে, সেইখানেই তাঁহার কবিত্ব নিফল হইয়াছে।’ অর্থাৎ অভিজ্ঞতা ও সহানুভূতি যেখানে কার্যকরী না হইয়াছে, সেইখানেই দীনবন্ধুর ব্যর্থতা দেখা দিয়াছে। সেইজন্য দীনবন্ধুর ছয় সাতখানি নাটকের মধ্যে মাত্র কয়েকখানিই সাফল্য লাভ করিয়াছে বলিয়া মনে হইবে; কারণ, দীনবন্ধুর অভিজ্ঞতা ও সহানুভূতির ক্ষেত্র যতই বিস্তৃত হউক, তথাপি তাহাদের একটা নির্দিষ্ট সীমা ছিল, বিশেষতঃ ইহাদের উভয়ের একযোগে কার্য-কারিতার ক্ষেত্র আরও সীমাবদ্ধ। এই সকল সীমার মধ্যেই দীনবন্ধুর নাট্য-প্রতিভার বিকাশ করিতে হইয়াছে। অতএব এতগুলি দিক বিবেচনা করিয়া দীনবন্ধুর কৃতিত্ব বিচার করিতে হইবে।

ব্যাপক অভিজ্ঞতা থাকা সত্ত্বেও, এ কথা স্বীকার করিতেই হয় যে, বিষয়ের দিক দিয়া দীনবন্ধুর মধ্যে বিশেষ বৈচিত্র্য দেখিতে পাওয়া যায় না। তাঁহার রচিত প্রহসনগুলির উপর রামনারায়ণ ও মাইকেল মধুসূদনের প্রহসনগুলির বিষয়গত প্রভাব স্পষ্ট; নাটকগুলির মধ্যে তাঁহার সর্বপ্রথম নাটক ‘নীল-দর্পণ’র বিষয়-বস্তু ইতিপূর্বেই প্যারীচাঁদ মিত্রের ‘আলালের ঘরের দুলাল’ের উপজীব্য হইয়াছিল, তদ্ব্যতীত অগ্ৰাণ্ণ নাটকে তিনি যে মৌলিক বিষয়-বস্তু ব্যবহার করিয়াছেন, তাহাও তাঁহার অধিকাংশ নাটকেই প্রায় অভিন্ন—এই বিষয়ে তাঁহার বৈচিত্র্যসৃষ্টির ক্ষমতা ছিল না। তাঁহার অধিকাংশ নাটকেই একটি নিকৃদ্ধিষ্ট চরিত্র ও তাহার পুনর্মিলনের কাহিনী লইয়া রচিত। এমন কি, এমনও দেখিতে পাওয়া যায়, নাট্যোগ্লিখিত চরিত্রের নামগুলির মধ্যে পর্যন্ত তিনি অনেক সময় অভিন্নতা রক্ষা করিয়াছেন। তাঁহার ‘নবীন তপস্বিনী’ নামক নাটকের নায়িকার নাম কামিনী, তাঁহার ‘জামাই বারিক’ প্রহসনের নায়িকার নাম কামিনী, তাঁহার ‘কমলে কামিনী’ নাটকের নামের মধ্যেও এই কামিনী—এই প্রকার বিষয় ও চরিত্রগত বৈচিত্র্য-হীনতা তাঁহার নাটকগুলির একটি বিশেষ দ্রুটি। ইহা দীনবন্ধুর প্রতিভারই একটি মৌলিক দ্রুটি বলিতে হয়—কারণ, দীনবন্ধুর প্রতিভার যে বৈশিষ্ট্যের কথা পূর্বে উল্লেখ করিয়াছি, তাহা হইতে দেখিতে পাওয়া যাইবে যে, প্রত্যক্ষ-দৃষ্ট অভিজ্ঞতা আশ্রয় করিয়াই তাঁহার প্রতিভার বিকাশ হইয়াছে—নাট্যোগ্লিখিত বিষয়-বস্তুর জগৎ যত বিস্তৃত, দীনবন্ধুর অভিজ্ঞতার ক্ষেত্র স্বভাবতঃই তত বিস্তৃত হইতে পারে নাই, সেইজন্ত ইহার যে অংশ রচনার জন্ত তাঁহাকে কল্পনার আশ্রয় লইতে হইয়াছে, সেই অংশের রচনাই বৈচিত্র্য-হীন হইতে বাধ্য হইয়াছে।

এইবার দীনবন্ধুর রুচির কথা কিছু বলিব। দীনবন্ধুর রুচিবোধ স্বাভাবিক প্রধানতঃ তাঁহার নাটকের দোষগুণ বিচার করা হইয়া থাকে। কারণ, তাহা এমনই প্রত্যক্ষ ও প্রথর যে তাহা যে কোন পাঠকের দৃষ্টি আকর্ষণ না করিয়া পারে না। তথাপি ইহা কতদূর সঙ্গত তাহা বিবেচ্য। ভারতচন্দ্রের কথা বাদ দিলে কেবলমাত্র রুচির জন্ত বাংলা সাহিত্যের আর কোন লেখককে এমন সমালোচনার পাত্র হইতে হয় নাই। বঙ্কিমচন্দ্রও তাঁহার এই রুচিবোধের কথা উল্লেখ না করিয়া পারেন নাই। এখানে প্রধান কথা হইতেছে যে, বাংলার গ্রাম্যজীবন ও কলিকাতার তদানীন্তন ‘ইয়ং বেঙ্গলে’র জীবন

সম্পর্কে তাঁহার প্রত্যক্ষ পরিচয় ছিল—তাঁহার এই প্রত্যক্ষ পরিচয়ের ফল তিনি তাঁহার কোন কোন নাটকের ভিতর দিয়া প্রকাশ করিয়াছেন। পূর্বেই বলিয়াছি, দীনবন্ধু real-কে ideal করিয়া লইতে পারিতেন না, ইহা তাঁহার বিশিষ্ট প্রতিভার বিরোধী ছিল। যাহা তিনি যেমন দেখিয়াছেন, তাহা তিনি অবিকল পাঠকের সম্মুখে ধরিয়া দিয়াছেন—এখানে তাঁহার ব্যক্তিগত রুচিবোধের কথা আসে না। কারণ, তিনি যদি রোমান্টিক লেখক হইতেন, আত্মমনোভাব দ্বারা রচনাকে নিয়ন্ত্রিত করিবার ধর্ম যদি তাঁহার থাকিত, তাহা হইলে ইহাকে তাঁহার ব্যক্তিগত রুচিবোধ বলা যাইতে পারিত, কিন্তু তাঁহার সাহিত্য-ধর্ম পূর্বেই আলোচনা করিয়া দেখা গিয়াছে যে, তিনি বস্তুনিষ্ঠ। এই একান্ত বস্তুনিষ্ঠাই একটি বিশেষ রুচিকে তাঁহার রচনার মধ্যে আশ্রয় দিবার কারণ হইয়াছে—ইহা তাঁহার ব্যক্তিগত কোন রুচিবোধের পরিচায়ক নহে। এই সম্পর্কে বঙ্কিমচন্দ্র যাহা বলিয়াছেন, তাহা বিশেষভাবেই উল্লেখযোগ্য,—‘তিনি নিজে অশিক্ষিত এবং নির্মলচরিত্র, তথাপি তাঁহার গ্রন্থে যে রুচির দোষ দেখিতে পাওয়া যায়, তাঁহার প্রবলা দুর্দমনীয়া সহানুভূতিই তাহার কারণ। যাহার সঙ্গে তাঁহার সহানুভূতি, যাহার চরিত্র আঁকিতে বসিয়াছেন, তাহার সমুদায় অংশই তাঁহার কলমের আগায় আসিয়া পড়িত। কিছু বাদ-সাদ দিবার তাঁহার শক্তি ছিল না; কেন না তিনি সহানুভূতির অধীন, সহানুভূতি তাঁহার অধীন নহে।’ এই সহানুভূতি বৃদ্ধিতে বর্ণিত চিত্রের খুঁটিনাটির প্রতি নিষ্ঠাই বৃদ্ধিতে হইবে, ইহা কোন রোমান্টিক মনোভাবজাত নহে। অতএব দেখা যাইতেছে যে, একান্ত বস্তুনিষ্ঠা হইতেই দীনবন্ধুর রচনার রুচিদোষ ঘটিয়াছে, ইহা তাঁহার ব্যক্তিগত রুচিবোধের ফল হইতে আসে নাই। বঙ্কিমচন্দ্র বলিয়াছেন, ‘তোরাপের সৃষ্টিকালে তোরাপ যে ভাষায় রাগ প্রকাশ করে, তাহা বাদ দিতে পারিতেন না। আত্মরীর সৃষ্টিকালে, আত্মরী যে ভাষায় রহস্ত প্রকাশ করে, তাহা বাদ দিতে পারিতেন না; নিমটাদ গড়িবার সময়ে, নিমটাদ যে ভাষায় মাতলামী করে, তাহা ছাড়িতে পারিতেন না।’ অতএব ইহাও সেই একান্ত বস্তুনিষ্ঠার ফল—এই বস্তুনিষ্ঠার সূত্র ধরিয়াই রুচিদোষ তাঁহার নাটকে প্রবেশ করিয়াছে, অতএব ইহা নিয়ন্ত্রিত হইলে দীনবন্ধুর বিশিষ্ট সৃষ্টিধর্মে আঘাত লাগিত। দোষই হউক, গুণই হউক ইহা দীনবন্ধুর সৃষ্টিধর্মের অবিচ্ছেদ্য অঙ্গ।

দীনবন্ধু যে সমাজের উপর ভিত্তি করিয়া তাঁহার গ্রহসন ও কোন কোন নাটক রচনা করিয়াছেন, তাহার নৈতিক মান অল্পসঙ্কান করিলেই বুঝিতে পারা যাইবে যে, তাহাতে যে-কোন প্রকৃত বস্তুনিষ্ঠ লেখকেরই এই রুচির পরিচয় দেওয়া অপরিহার্য হইত। দীনবন্ধুর রচনায় অঙ্গীলতা নাই, গ্রাম্যতা আছে। অঙ্গীলতা ও গ্রাম্যতা এক জিনিস নহে। বিজ্ঞানস্বরে অঙ্গীলতা আছে, গ্রাম্যতা নাই; দীনবন্ধুতে গ্রাম্যতা আছে, অঙ্গীলতা নাই। দীনবন্ধুর দোষ যদি কিছু থাকিয়া থাকে, তবে তাহা ছিল তাঁহার একান্ত গ্রাম্যতার বা বাস্তবায়নসরণে—বিশেষ কোন রুচিবোধে নহে। কারণ, দেখিতে পাওয়া যায় যে, অল্প বস্তুনিষ্ঠা দ্বারা উচ্চাঙ্গের নাট্যসৃষ্টি সম্ভব হইতে পারে না; এই সম্পর্কে একজন সমালোচক বলিয়াছেন—

‘Drama is much more than a merely faithful representation of real life or real events. “The illusion of a higher reality,” which according to Aristotle, is the real purpose of drama, cannot be achieved by either strict logic or bare presentation of literal truth. It can only be attained by a certain kind of imaginative verisimilitude.’

এইখানেই নাট্যকার হিসাবে বস্তুনিষ্ঠ দীনবন্ধুর প্রকৃত ত্রুটি প্রকাশ পাইয়াছে।

দীনবন্ধু অবিসংবাদিতরূপে বাংলা সাহিত্যের একজন শ্রেষ্ঠ হান্তরসিক। রামনারায়ণ ইতিপূর্বেই তাঁহার নাট্য-রচনার ভিতর দিয়া বাংলা সাহিত্যে হান্তরসের পরিবেশন করিয়াছেন, মাইকেল মধুসূদনও তাঁহার গ্রহসনগুলির ভিতর দিয়া সেই পথে অগ্রসর হইয়াছেন—দীনবন্ধু তাঁহাদেরই পথ অল্পসরণ করিলেও, এই গুণে তিনি তাঁহার পূর্ববর্তীদের অপেক্ষা শ্রেষ্ঠত্ব দাবী করিতে পারেন। পূর্বেই বলিয়াছি, দীনবন্ধু ঈশ্বর গুপ্তের কাব্য-শিল্প। বঙ্কিমচন্দ্র বলিয়াছেন, ‘দীনবন্ধুর হান্তরসে যে অধিকার তাহা গুরু অল্পকারী।’ ইহার তাৎপর্য ব্যাখ্যা করিয়া তিনি নিজেই বলিয়াছেন, ‘দীনবন্ধু ঈশ্বর গুপ্তের সঙ্গে এক জাতীয় ব্যঙ্গ প্রণেতা ছিলেন। আগেকার দেশীয় ব্যঙ্গ প্রণালী এক জাতীয় ছিল—এখন আর এক জাতীয় ব্যঙ্গে আমাদের ভাববাসী অগ্নিতেছে। আগেকার লোক কিছু মোটা কাজ ভালবাসিত; এখন সরল উপরে লোকের অহরাগ। আগেকার রসিক লাঠিঘালের দ্বায় মোটা লাঠি লইয়া সজোরে শত্রুর মাথায় মারিতেন, মাথার খুলি ফাটিয়া দাইত; এখনকার

রসিকেরা ডাক্তারের মত সরু লানসেটখানি বাহির করিয়া, কখন কুচ করিয়া ব্যথার স্থানে বসাইয়া দেন, কিছু জানিতে পারা যায় না। কিন্তু হৃদয়ের শোণিত ক্ষতমুখে বাহির হইয়া যায়।' দীনবন্ধু প্রথমোক্ত শ্রেণীর হাস্যকর এবং বক্সিমচন্দ্র স্বয়ং দ্বিতীয়োক্ত শ্রেণীর হাস্যকর। রবীন্দ্রনাথ বলিয়াছেন, বক্সিমচন্দ্রের মধ্যেই বাংলা সাহিত্যে সর্বপ্রথম শুভ্র ও নির্মল হাস্যরসের সন্ধান পাওয়া যায়। ইংরেজি শিক্ষার প্রভাবের ফলেই যে বাংলা সাহিত্যে এই শুভ্র নির্মল হাস্যরসের সৃষ্টি হইয়াছিল, তাহা বলাই বাহুল্য। তাহা হইলে দেখিতে পাওয়া যাইতেছে যে, হাস্যরসের সৃষ্টির দিক দিয়া দীনবন্ধু বাংলা সাহিত্যে বাংলার নিজস্ব প্রাচীন ধারার সর্বশেষ শ্রেষ্ঠ প্রতিনিধি। অবশ্য বক্সিমচন্দ্র-রবীন্দ্রনাথের সমসাময়িক কালে এই প্রাচীনতর ধারাটি যে একেবারে লুপ্ত হইয়া গিয়াছিল, তাহা নহে—তবে একথা সত্য যে, তাহার কোন কার্যকর প্রভাব সাহিত্যের ভিতর দিয়া অনুভব করা যাইত না। দীনবন্ধুর সঙ্গে তাঁহার গুরু দৈবচন্দ্রের একটু পার্থক্য অনুভব করা যায়—দৈবচন্দ্রের মধ্যে একটু ব্যঙ্গ (satire)-প্রিয়তা ছিল, দীনবন্ধুর মধ্যে তাহা একেবারেই ছিল না; দীনবন্ধু ছিলেন যথার্থ হাস্যরসিক বা humorist। জীবনের ছোটখাট অসঙ্গতির উপর তিনি তাঁহার স্বভাব-সিদ্ধ হাস্যরস বর্ষণ করিয়া তাহাকে ধুইয়া মুছিয়া নির্মল করিয়া দিতেন, কিন্তু তাহার উপর কশাঘাত করিতেন না। বাংলা সাহিত্যে এই শ্রেণীর আর একজন সাহিত্যিক আধুনিক কালে জন্মগ্রহণ করিয়াছিলেন, তিনি প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায়—বক্সিম ও রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে ইহাদের উভয়েরই এই বিষয়ে পার্থক্য আছে।

দীনবন্ধুর বহু দোষত্রুটি থাকি সত্ত্বেও বাংলা নাট্যসাহিত্যের ইতিহাসে তিনিই সর্বপ্রথম কতকগুলি সামাজিক চরিত্রসৃষ্টিতে পূর্ণাঙ্গ সাফল্য লাভ করিয়াছেন। একথা সত্য যে, দীনবন্ধুর দৃষ্টি সাধারণতঃ প্রত্যক্ষ খণ্ডবস্তুকে আশ্রয় করিয়াই প্রকাশ পাইয়াছে—সমগ্রভাবে প্রত্যক্ষ এবং অপ্রত্যক্ষ অংশকে মিলাইয়া এক একটি পূর্ণাঙ্গ চরিত্রসৃষ্টি তাঁহার ক্ষমতার অতীত ছিল। কিন্তু তাহা সত্ত্বেও যে সকল সামাজিক চরিত্র সমগ্রভাবেই তাঁহার অভিজ্ঞতার অন্তর্ভুক্ত ছিল, তাহাদের রূপায়ণে তিনি তাহাদের পূর্ণাঙ্গ পরিচয় যথাযথ প্রকাশ করিতে সক্ষম হইয়াছেন। তাঁহার সৃষ্ট এই প্রকার চরিত্রের সংখ্যা অল্প, কিন্তু তাহা সত্ত্বেও ইহা দ্বারাই তাঁহার প্রতিভার বৈশিষ্ট্যের পরিচয় পাওয়া যাইতে পারে। মাইকেল মধুসূদনের মধ্যে এই প্রকার চরিত্র-বিকাশ দেখিতে পাওয়া



গিয়াছে, কিন্তু তাহা সত্ত্বেও তাঁহার পরিকল্পিত বাংলার সামাজিক চরিত্রগুলি অসম্পূর্ণ, কেবলমাত্র দুইখানি প্রহসন অবলম্বন করিয়াই তাহা রূপান্তরিত হইয়াছে। কিন্তু বাঙ্গালীর জীবনেও যে নাট্যসাহিত্যের পরম মূল্যবান উপাদান বর্তমান ছিল, তাহা দীনবন্ধুর পূর্বে এমন পূর্ণাঙ্গরূপে চোখে আঁদুল দিয়া আর কেহ দেখাইয়া দিতে পারেন নাই। তাঁহার নিমটাদ, অভয়-কুমার, কামিনী ইহারা আমাদের ঘরের লোক হইয়াও যে ভাবে নাট্যমঞ্চের উপর দিয়া নিজেদের পরিচয় প্রকাশ করিয়াছে, তাহা হইতেই সেদিন বুঝিতে পারা গিয়াছিল যে, বাঙ্গালীর জীবনেও মূল্যবান নাট্যকীর উপাদান বিক্ষিপ্ত হইয়া আছে।

দীনবন্ধু সহানুভূতি দ্বারা প্রত্যেক চরিত্রই প্রত্যক্ষ করিতেন বলিয়া ইহারা যেমন জীবন্ত হইয়া উঠিয়াছে, তেমনই জীবনের কতকগুলি গুঢ় সত্যও ইহাদের ভিতর দিয়া প্রকাশ পাইয়াছে। তাঁহার অধিকাংশ হাস্যরসের পাত্রই প্রচ্ছন্ন করুণরসের আধার। রবীন্দ্রনাথ বলিয়াছেন, কমেডির তার অগ্নে অগ্নে চড়াইতে চড়াইতে গিয়াই ট্র্যাজিডিতে উপনীত হইতে হয়—সেইজন্তই দেখিতে পাওয়া যায়, দীনবন্ধুর অধিকাংশ সামাজিক নাটকই উচ্চাঙ্গের ট্র্যাজিডি হইতে পারিত, কিন্তু তাঁহার সাহিত্য-ধর্ম ট্র্যাজিডি স্বষ্টির বিরোধী ছিল বলিয়া তাঁহার কমেডির তার ট্র্যাজিডির মাত্রায় চড়িতে পারে নাই। বৃদ্ধের বিবাহ-সাধের মধ্য দিয়া হাস্যরসের পরিবর্তে মানব-জীবনের যে এক করুণ সত্য প্রকাশ পায়, তাহা তাঁহার ‘বিদে পাগুলা বুড়ো’ প্রহসনের ভিতর দিয়া গোপন থাকিতে পারে নাই; উচ্চশিক্ষিত নব্যযুবক নিমটাদের মাতলামীর ভিতর দিয়া যে তাহার ব্যর্থ দাম্পত্য জীবনের করুণ বিলাপই প্রকাশ পাইয়াছে, তাহাও নাট্যকার গোপন করিতে পারেন নাই; অভয়কুমারের প্রতি কামিনীর আক্রোশের ভিতর দিয়াও যে অসঙ্গত সমাজ-ব্যবস্থার ফলে তাহার ব্যক্তি-জীবনের নিফলতাজনিত আক্রোশই প্রকাশ পাইয়াছে, তাহাও ত ‘জামাই বারিক’ নাটকের মধ্যে গোপন নাই। বাঙ্গালী জীবনের মধ্যে এত বিচিত্র নাট্যকীর উপাদান সংগ্রহের সর্বপ্রথম কৃতিত্ব দীনবন্ধুরই প্রাপ্য।

সর্বশেষে আলোচনা করিতে হয় দীনবন্ধুর ভাষা। দীনবন্ধুর পূর্বে নাটক রচিত হইয়াছিল সত্য, কিন্তু নাট্যকীর ভাষার কোন আদর্শ স্থির হইতে পারে নাই—যে ভাষার প্রতিভা ও প্রেরণা অল্পবায়ী ভাষা ব্যবহার করিয়াছেন।

পূর্বেই বলিয়াছি, দীনবন্ধু ছিলেন খাটি বস্তুনিষ্ঠ লেখক, অতএব যেখানে তিনি তাঁহার অভিজ্ঞতার অন্তর্ভুক্ত কোন চরিত্র সৃষ্টি করিয়াছেন, সেখানে তিনি ভাষা সম্পর্কেও তাঁহার অভিজ্ঞতাকে নাটকে ব্যবহার করিয়াছেন। অর্থাৎ সাধারণ যে রকম ভাষা তিনি নিজের কানে শুনিয়াছেন, তাহার অন্তর্গত সেই ভাষাই তাঁহার নাটকে ব্যবহার করিয়াছেন। বঙ্কিমচন্দ্র এই সম্পর্কে বলিয়াছেন, ‘সহানুভূতি তাঁহাকে (দীনবন্ধুকে) বলিত, “আমার হৃদয়, সবটুকু লইতে হইবে—মায় ভাষা। দেখিতেছ না যে, তোরাপের ভাষা ছাড়িলে তোরাপের রাগ আর তোরাপের রাগের মত থাকে না; আতুরীর ভাষা ছাড়িলে, আতুরীর তামাসা আর আতুরীর তামাসার মত থাকে না; নিমটাদের ভাষা ছাড়িলে, নিমটাদের মাতলামী আর নিমটাদের মাতলামীর মত থাকে না।—সবটুকু দিতে হবে।” দীনবন্ধুর সাধ্য ছিল না যে বলেন—“না, তা হবে না।” একান্ত বস্তুনিষ্ঠার অন্তর্গত দীনবন্ধুর ভাষাও এতখানি বাস্তব।’

কিন্তু একথা তাঁহার নিম্নশ্রেণীর অশিক্ষিত চরিত্রের ব্যবহৃত ভাষা সম্পর্কে প্রযোজ্য হইলেও উচ্চশ্রেণীর শিক্ষিত চরিত্রের ব্যবহৃত ভাষা সম্পর্কে প্রযোজ্য নহে। সংস্কৃত নাটক তথা রামনারায়ণ ও মধুসূদনের পথ অনুসরণ করিয়া দীনবন্ধু উচ্চশ্রেণীর শিক্ষিত চরিত্র সম্পর্কে ‘সাধুভাষা’ ব্যবহার করিয়াছেন। যেখানে প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতার অভাব ও পরামুখরণ, সেখানেই দীনবন্ধুর ব্যর্থতা; সাধুভাষা কৃত্রিম ভাষা, সেইজন্য ইহা দীনবন্ধুর স্বাধীন প্রতিভা বিকাশের অন্তরায় হইয়াছে এবং তাহার ফলে তাঁহার নাট্যরচনার স্বাভাবিক শক্তি ব্যাহত হইয়াছে।

একটি সমসাময়িক ঘটনার উপর নির্ভর করিয়া দীনবন্ধুর প্রথম নাটক ‘নীল-দর্পণ’ রচিত হয়। নাটকখানি প্রকাশিত হইবার পূর্বেই ইহার বিষয়টি সমসাময়িক সাহিত্যের ভিতর দিয়া আত্মপ্রকাশ করিতে থাকে।

১৮৫০ খ্রীষ্টাব্দে অক্ষয়কুমার দত্ত তাঁহার সম্পাদিত ‘তত্ত্ববোধিনী পত্রিকা’ (২য় বর্ষ, পৃ: ১১৫-১২০)-য় ‘নীল-দর্পণ’ রচনার বহু পূর্বেই এই বিষয়ক সর্বপ্রথম এই আলোচনাটি প্রকাশ করেন—

“\* ভূস্বামীদিগেরই বিষয় অভ্যাসের বিবরণ পাঠ করিলে বিষয়াপন্ন ও ব্যাকুলচিত্ত হইতে হয়; কিন্তু এক্ষণে চতুর্দিক হইতে এই কথাই শ্রুত হওয়া বাইতেছে যে, নীলকরদিগের অভ্যাসের উদ্বোধন করণের দ্বারা, তাঁহাদের দৌরাত্ম্যে প্রজাবল নিম্ন হইবার উপক্রম হইয়াছে।

বাস্তবিক যেমন কোন স্থানে পণ্ডায়মান হইয়া, দুই ভিন্ন ভিন্ন সমুদ্র দৃষ্টি করিলে, সহসা তাহাদের পরিমাণ-নিরূপণ ও পরস্পর তারতম্য নিশ্চয় করা যায় না,—কারণ তাহাদের উভয়কেই অসীমপ্রায় বোধ হয় ;—সেইরূপ ভূস্বামী ও নীলকরদিগের অশেষপ্রকার উপদ্রবের বিবরণ পর্যালোচনা করিয়া, পরস্পর তারতম্য করা দুষ্কর। কারণ, উভয়েরই অত্যাচার-জনিত দুঃসহ দুঃখরাশির সীমা দৃষ্টিপথের বহির্ভূত ও বাক্যপথের অতীত। নীলকরদিগের কার্যের আভ্যোপাস্ত আলোচনা করিয়া দেখিলে, স্পষ্ট প্রতীত হয় যে, কেবল প্রজা-পীড়ন করিয়া স্বকার্য উদ্ধার করাই তাহাদের সৰ্ব্ব। দেখ, প্রজারা আপন অধিকারই না হইলে, তাহাদের উপর সম্পূর্ণ বলপ্রকাশ ও বেচ্ছানুরূপ অত্যাচার করা সম্ভাবিত হয় না ; অতএব তাহারা স্বীয় স্বীয় কুটীর সম্বিহিত গ্রাম সকল ইজারা লইয়া থাকেন, এবং তদ্বারা তাহাদিগকে স্বীয় লোভ-ধ্বংসে পাকিত করিয়া, মনস্তামনা সিদ্ধ করেন। বিবেচনা করিলে, তাহারা এই কৌশল দ্বারা ভূ-স্বামীদিগের সদৃশ প্রবল প্রতাপ ও প্রভূত পরাক্রম প্রাপ্ত হইলেন এবং বাস্তবিকও আপনাদিগকে স্বাধিকারের সম্রাট-স্বরূপ জ্ঞান করিয়া, প্রজাপীড়নে কৃতসঙ্কল্প হইয়া তদনুযায়ী ব্যবহার করেন।

নীলকরদিগের কার্যের বিবরণ করিতে হইলে, কেবল প্রজা-পীড়নেরই বৃত্তান্ত লিখিতে হয়। তাহারা দুই প্রকারে নীল প্রাপ্ত হইলেন। প্রজাদিগকে অগ্রিম মূল্য দিয়া, তাহাদের নীল ক্রয় করেন এবং আপনারা ভূমি-কৰ্ষণ করিয়া, নীল প্রস্তুত করেন। সরল-বভাব সাধু ব্যক্তির মনে করিতে পারেন, ইহাতে দোষ কি ? কিন্তু লোকের কত ক্রেশ, কত আশা-ভঙ্গ, কতদিন অনশন, কত যন্ত্রণা যে, এই উভয়ের অন্তর্ভুক্ত রহিয়াছে, তাহা ক্রমে ক্রমে প্রদর্শিত হইতেছে। এই উভয়ই প্রজা-নাশের দুই অমোঘ উপায়। নীল প্রস্তুত করা প্রজাদিগের মানন নহে ; নীলকর তাহাদিগকে বলদ্বারা তদ্বিষয়ে প্রবৃত্ত করেন ও নীল-বীজ বপনার্থে তাহাদের উত্তমোত্তম ভূমি নির্দিষ্ট করিয়া দেন। দ্রব্যের উচিত পণপ্রদান করা তাহার রীতি নহে \* \* । নীলকর সাহেব স্বাধিকারের একাধিপতি স্বরূপ ; তিনি মনে করিলেই, প্রজাদিগের সর্বস্ব হরণ করিতে পারেন ; তবে অমুগ্রহ ভাবিয়া দামন-স্বরূপ যৎকিঞ্চিৎ বাহা প্রদান করিতে অমুমতি করেন, গোমস্তা ও অন্তান্ত আমলাদের দস্তুরি ও হিসাবানাদি-উপলক্ষে তাহার কোন না অধঃশ কর্তন যায় ? এ কারণ প্রজারা যে ভূমিতে দ্বন্দ্ব ও অন্তান্ত শস্ত বপন করিলে, অনায়াসে সংবৎসর পরিবার প্রতিপালন করিতে পারে, তাহাতে নীলকর সাহেবের নীল বপন করিলে, লাভ দূরে থাকুক, তাহাদিগকে দুঃশ্রদ্ধ ঋণজালে বদ্ধ হইতে হয়। অতএব, তাহারা কোনক্রমেই এ বিষয়ে বেচ্ছানুসারে প্রবৃত্ত হয় না।

\* \* যদি নীলকর সাহেব কোন কৃষকের অনভিমতে তাহার ভূমি চিহ্নিত করিয়া বাদ, আর সেই বীন-বশাপন্ন কৃষক তদীয় মায়া-পরিত্যাগে অসমর্থ হইয়া আমিন, তাগাদিয়ার প্রভৃতি ক্ষুদ্র আমলাদলকে কিঞ্চিৎ কিঞ্চিৎ উৎকোচ প্রদান দ্বারা সঙ্কট রাধিয়া, সেই ভূমিতে জিল, খাজানি শস্ত বপন করে এবং তাহা সাহেবের প্রতিগোচর হয়, তবে তিনি তৎখান

ধ্বংস উপস্থিত হইয়া, সেই শস্ত্রপূর্ণ ভূমিতে পুনর্বার হল-চালনা করিয়া নীলের বীজ বপন করেন। তখন সেই কৃষাণের বোধহয়, যেন ঐ হল-শস্ত্র তাহার কলম-ক্ষেত্রেই চালিত হইল।

ভূমি কর্ণপূর্বক নীল প্রস্তুত করা, নীলকরের দ্বিতীয় কার্য। তিনি যেমন প্রথম কার্য সম্পাদনার্থে প্রজাদিগকে বথার্থ মূল্যদানে অস্বীকার পান, সেইরূপ দ্বিতীয় কার্য-সাধনার্থে তাহাদিগকে সমুচিত বেতনে বঞ্চিত করেন। তিনি এই অপরিবর্তনীয় নিয়ম করিয়া রাখিয়াছেন যে, কাহাকেও উচিত বেতন প্রদান করিবেন না;—সুতরাং তাহার পার্থক্যে কোনক্রমেই তাঁহার কর্তব্য স্বীকার করিতে চাহে না। কিন্তু তাহার কি করিবে? নীলকর সাহেবের প্রবল প্রতাপ, ভয়ঙ্কর উপদ্রব ও করাল-মূর্তি শরণ করিয়া, কম্পাদিত কলেবরে তদীয় আজ্ঞা প্রতিপালনে প্রবৃত্ত হয়।

দুর্ভাগ্য কৃষকদিগকে এইরূপে পুনঃ পুনঃ নিগৃহীত ও অত্যাচারিত হইয়া সর্বপ্রকার ক্লেশ সহ করিয়াও সাহেবের নীল প্রস্তুত করিয়া দিতে হয়। যৎকালে তাহার নীলকর্তন করিয়া কুঠিতে উপস্থিত করে, সেকাল তাহাদের বিবম বিপাত্তর কাল। হিংস্র জন্তুবৎ নৃশংস-স্বভাব আমলারা দানন প্রদানকালে কৃষাদিগের ধন গ্রহণ করে, তৎপরেও মধ্যে মধ্যে নানা উপলক্ষ্য করিয়া তাহারদের অর্থাগহরণ করে এবং অবশেষে নীল পরিমাণের সময়েও তাহারদিগকে যৎপরোনাস্তি নিপীড়ন করে। পরিমাণে নুন করিব বলিয়া তাহারদিগকে ভয় প্রদর্শন করে—২৫ মণ পরিমাণোপযোগী নীল দেখিয়া পাঁচ মণ মাত্র লিখিতে চাহে। তখন প্রজারা সর্বনাশ উপস্থিত দেখিয়া উৎকণ্ঠায় ব্যাকুল ও ভয়ে কম্পমান হয় এবং নিতান্ত অপার্থক্যে কিছুকিঞ্চিৎ প্রণামী লইয়া তাহারদের পদে সমর্পণ করে। তাহার প্রণামি প্রাপ্ত হইলে নীল পরিমাণে প্রবৃত্ত হইলেন; তাহাতেও সাহেবের পক্ষাবলম্বন ও আত্মলাভ সঙ্কল্প করিয়া তাহারদের মুণ্ডে দণ্ডাঘাত করিতে কিছুমাত্র সঙ্কুচিত হইলেন না।

হায়! যাহারা কেবল দণ্ড ভয়ে আপনার অনভিমত কার্যে এইরূপে নিয়োজিত থাকে,—ঐশ্যকালের প্রচণ্ড রোদ্র ও বর্ষা ঋতুর অজস্র বারিবর্ষণ সহ করে, তাহারদিগের কি বিজাতীয় যন্ত্রণা। তাহার দণ্ডায়মান হইয়া হল-চালনা করুক, হস্তদ্বারা নীলভূমির তৃণ উৎপাটন করুক; তৎপূর্ণ নৌকাই বা বাহন করুক, তাহারদের অস্ত্রকরণ কদাপি সেখানেও সেকার্ষে নিবিষ্ট থাকে না। যখন কৃষকেরা নীলকরের নীলক্ষেত্র কর্ণ করে, তখন তাহার আপনার ভূমি ও আপনার শস্ত শরণ করিয়া উৎকণ্ঠায় ব্যাকুল হয়।—সমস্তানবৎ মেহাম্পদ শস্তবৃক্ষগুলি স্বচক্ষে দর্শন করিবার নিমিত্ত ব্যগ্র হয়। যে সময়ে তাহারদের বীর ভূমি কর্ণপূর্বক সঞ্চয়নের অন্ন সংস্থান করা আবশ্যক, যে সময়ে তাহার স্বকীয় কার্য সমাধা করিতেই আবকাশ পায় না, সেই সময় তাহারদিগকে অযথোচিত বেতন স্বীকার পূর্বক অস্ত্রের কর্ণে নিবৃত্ত থাকিয়া শরীর ক্ষয় করিতে হয়।

\* \* নীলকরের কর্মচারীদের চরিত্রের বিষয় কি বলিব ? তাহা সাধারণের অবদিত নাই। তাঁহারা ভদ্রলোক বলিয়া বিখ্যাত বটেন, কিন্তু ব্যবহারাকারে ভদ্রাভদ্র বিবেচনা করিতে হইলে, তাঁহাদিগকে এ আখ্যা প্রদান করা, কোনক্রমেই উচিত নহে। যতকিঞ্চিৎ অন্ধ-শিক্ষা-মাত্র তাঁহাদের বিস্তার সীমা ; তাঁহারা বিস্তারভের স্বাদ গ্রহণও করেন না, নীতিশাস্ত্রেও শিক্ষিত করেন না। বিজ্ঞা ও ধর্ম-বিহীন লোকের যেকোন আচরণ হওয়া সম্ভব, তাহা কাহার অগোচর আছে ?

\*

\*

\*

এ দেশীয় লোকের মনস্থলহ ব্যাক্রিষ্টেটুদিগের নিকটে নীলকরদিগের নামে অভিযোগ করিবার অধিকার নাই, কিন্তু তাঁহাদের এ দেশীয় লোকের নামে অভিযোগ করিবার সম্পূর্ণ ক্ষমতা আছে। ইহাতে বিচার স্থলেও, নীলকরদিগেরই প্রভুত্ব ও পরাক্রম প্রকাশ হয়।

\*

\*

\*

যাহারা এই সমস্ত অভাবনীয় অত্যাচার ক্রমাগত সহ্য করিতেছে, তাহাদের আর কি ক্ষমতা থাকিতে পারে ? তাহারা ধন-বিষয়ে দরিদ্র, জ্ঞান-বিষয়ে দরিদ্র, ধর্ম-বিষয়ে দরিদ্র এবং বল ও বীর্য-বিষয়েও দরিদ্র হইয়াছে। তাহাদের এই দারুণ দুঃস্বাদ-নিবারণেরই বা উপায় কি ? আমাদের দেশীয় লোকের পরস্পর ঐক্য নাই, এবং জন-সমাজের অধস্তন শ্রেণীর সহিত উপরিতম শ্রেণীর সহিত মিলন নাই। যাহাদের স্বদেশের দুঃস্বাদ-মোচনের ইচ্ছা আছে, তাহাদের তদুপায়োগী সামর্থ্য নাই ; যাহাদের সামর্থ্য আছে, তাহাদের ইচ্ছা নাই। কোন পর্বতোপরি আরোহণ করিতে গেলে, যতদূর উন্নীত হওয়া যায়, ততই ঐশ্বর্য-হ্রাস ও শীতাদিকা বোধ হয়, সেইরূপ এ দেশীয় জন-সমাজ-রূপ গিরি-শিখরের যত উর্ধ্বভাগ প্রত্যক্ষ করা যায়, ততই অনুৎসাহ, অনমুরাগ অব্যক্ত ও ঊদাস্তেরই নিদর্শন সকল দৃষ্ট হইতে থাকে। কি প্রকারে যে এই সকল দুর্নিবার প্রতিবন্ধক মোচন হইয়া, এ দেশের পরিভ্রাণ সাধন হইবে, তাহা জগদীশ্বরই জানেন।

বাংলার প্রথম উপন্যাস ‘আলালের ঘরের দুলাল’-এর ভিতর দিয়া ইহার উল্লেখযোগ্য প্রকাশ দেখিতে পাওয়া যায়। এই বিষয়ে দীনবন্ধুর ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতা যাহাই থাকুক না কেন, ‘আলালের ঘরের দুলাল’-এ ইহার উল্লেখ হইতেই যে তিনি তাঁহার ‘নীল-দর্পণ’ রচনার মুখ্য প্রেরণা লাভ করিয়াছিলেন, তাহা উক্ত উপন্যাসের নিম্নোক্ত অংশ হইতেই বুঝিতে পারা যাইবে। নীল-বিজোহ ‘নীল-দর্পণ’ের উপজীব্য, এই বিজোহকে ‘নব্যবঙ্গে বাঙ্গালীর আত্মবোধের প্রথম পরিচয়’ বলিয়া উল্লেখ করা হয়। ‘নীল-দর্পণ’ রচনার প্রায় দুই বৎসর পূর্বেই ‘আলালের ঘরের দুলাল’-এ ইহার যে পরিচয় পাওয়া যায়, তাহার সঙ্গে ‘নীল-দর্পণ’ের কাহিনী তুলনা করিয়া দেখিবার যোগ্য। সেইজন্য প্রাসঙ্গিক অংশ এখানে বিস্তৃতভাবে উদ্ধৃত করা যাইতেছে ; কেবলমাত্র বিষয়বস্তু নহে, ইহার সঙ্গে ‘নীল-দর্পণ’ের কোন কোন অংশের ভাষা পর্বস্তু তুলনা করা যাইবে—

“কশোহরে নীলকরের জুলুম অতিশয় বৃদ্ধি হইয়াছে। প্রজারা নীল বুনিতে ইচ্ছুক নহে ; কারণ, খাজাদি বোনাতে অধিক লাভ, আর যিনি নীলকরের কুঠিতে বাইরা একবার দানন লইয়াছেন, তাহার দশা একেবারে রক্ষা হয়। প্রজারা প্রাণপণে নীল আবদ্ধ করিয়া দাননের টাকা পরিশোধ করে বটে, কিন্তু হিসাবের লাজুল বৎসর বৎসর বৃদ্ধি হয় ও কুঠেলের পোষস্তা ও অশ্রান্ত কারপদমাজের পেট অল্পে পূরে না। এইজন্য যে প্রজা একবার নীলকরের দাননের হৃদ্যমুত পান করিয়াছে, সে আর প্রাণান্তে কুঠীর মুখো হইতে চায় না, কিন্তু নীলকরের নীল না তৈয়ার হইলে তারি বিপত্তি। সৰ্ব্বস্বর কলিকাতার কোন না কোন সৌদাগরের কুঠী হইতে টাকা কর্জ লওয়া হইয়াছে, এক্ষণে যত্বেপি নীল তৈয়ার না হয় তবে কর্জ বৃদ্ধি হইবে ও পরে কুঠী উঠিয়া গেলেও বাইতে পারিবে। অপর যে সকল ইংরাজ কুঠীর কর্মকাজ দেখে তাহার বিলাতে এতি সামান্য লোক, কিন্তু কুঠীতে সাজাদার চেলে চলে—কুঠীর কর্মের ব্যাঘাত হইলে তাহাদিগের এই ভয় যে পাছে তাহাদিগের আবার ইঁদুর হইতে হয়। এই কারণে নীল তৈয়ার করণার্থ তাহার সর্বপ্রকারে, সর্বতোভাবে, সর্বসময়ে যত্ববান্ হয়।

মতিলাল সজীর্ণগণকে লইয়া হো হো করিতেছেন—নায়েব নাকে চশমা দিয়া দপ্তর খুলিয়া লিখিতেছে ও চুনো বুলাইতেছে এমন সময়ে কয়েকজন প্রজা দৌড়ে আসিয়া চাঁৎকার করিয়া বলিল,—মোশাই গো ! কুঠেল বেটা মোদের সর্বনাশ করলে ?—বেটা সরে জমিতে আপনি এসে মোদের বুননি জমির উপর লাজুল দিতেছে ও হাল গোত্র সব হিনিয়ে নিয়েছে—মোশাই গো ! বেটা কি বুননি নষ্ট করলে। শালা মোদের পাকা খালে মই দিলে। নায়েব অমনি শতাবধি পাকসিক জড় করিয়া তাড়াতাড়ি আসিয়া দেখে কুঠেল এক শোলার টুপি মাধার—মুখে চুকট—হাতে বন্ধুক—খাড়া হইয়া হাঁকাহাঁকি করিতেছে। নায়েব নিকটে বাইরা মেঁও মেঁও করিয়া দুই একটি কথা বলিল, কুঠেল হাঁকার দেও হাঁকার দেও মার মার হুকুম দিল। অমনি দুই পক্ষের লোক লাঠি চালাইতে লাগিল—কুঠেল আপনি তেড়ে এসে গুলি ছুঁড়িবার উপক্রম করিল—নায়েব সরে গিয়ে একটা রাংচিয়ার বেড়ার পার্শ্বে লুকাইল। ক্ষণেককাল মারামারি লাঠালাঠি হইলে পর জমিদারের লোক ভেগে গেল ও কয়েকজন ঘায়েল হইল। কুঠেল আপন বল প্রকাশ করিয়া ভেং ভেং করিয়া কুঠিতে চলে গেল ও দানখারি প্রজারা বাটাতে আসিয়া ‘কি সর্বনাশ কি সর্বনাশ’ বলিয়া কাদিতে লাগিল।

নীলকর সাহেব দাঙ্গা করিয়া কুঠীতে বাইরা বিলাতি পানি কটাস্ করিয়া ত্রাণি দিয়া খাইয়া শিশ দিতে দিতে ‘তাজা বতাজা’ গান করিতে লাগিলেন—কুজুটা সম্মুখে দৌড়ে দৌড়ে খেলা করিতেছে। তিনি মনে জানেন ঐহাকে কাবু করা বড় কঠিন, ম্যাজিষ্ট্রেট ও জজ ঐহার ঘরে সর্বদা আসিয়া থানা থান ও ঐহাদিগের সহিত সহবাস করাতে পুলিশের ও আদালতের লোক ঐহাকে ঘর দেখে আর যদিও তদারক হয়, তবু খুন বকদ্দমার বাহির জেলার ঐহার বিচার হইতে পারিবেক না। কাল লোক খুন অথবা অশ্রুপ্রকার গুরুতর দোষ করিলে মক্কেল আদালতে তাহাদিগের সমু বিচার হইয়া সাজা হয়—গোরা লোক ঐ সকল দোষ করিলে হুজির কোর্টে চালান হয়, তাহাতে সাক্ষী অথবা কৈরাদিয়া ব্যয়, ক্রেশ ও কর্মকতি অন্ত নাচার হইয়া অস্পষ্ট হয় ; গুরুতর বড় আদালতে উক্ত ব্যক্তির বকদ্দমা বিচার হইলেও কেসে ব্যয়।

“নীলকর বা মনে করিয়াছিলেন, তাহাই ঘটিল। পরদিন প্রাতে দ্বারগা আসিয়া জমিদারের কাছারি ঘিরিয়া কেলিল। দুর্বল হওয়া বড় আপদ্—সবল ব্যক্তির নিকটে কেহই এগুতে পারে না। মতিলাল এই ব্যাপার দেখিয়া ঘরের ভিতর হাইয়া দ্বার বন্ধ করিল। নারের সম্মুখে আসিয়া মোটামুটি চুক্তি করিয়া অনেকের বাঁধন খুলিয়া দেওয়াইল। দ্বারগা বড়ই সৌর সরাবত করিতেছিল—টাকা পাইবা মাঝে বেন আঙনে জল পড়িল। পরে তদারক করিয়া দ্বারগা ম্যাজিষ্ট্রেটের নিকটে দু’দিক বাঁচাইয়া রিপোর্ট করিল—এদিকে লোভ ওদিকে ভয়। নীলকর অমনি নানা প্রকার জোগাড়ে ব্যস্ত হইল ও ম্যাজিষ্ট্রেটের মনে দৃঢ় বিশ্বাস হইতে লাগিল যে, নীলকর ইংরাজ, ব্রিটিশান—মঙ্গ কৰ্ম কখনই করিবেন না—কেবল কালা লোকে দাবতীর দুষ্কর্ম করে। এই অবকাশে সেরেস্তাদার ও পেস্কার নীলকরের নিকটে হইতে জেলাদা ঘুম লইয়া তাহার বিপকীর জমানবন্দি চাপিয়া সপক্ষীয় কথা সকল পড়িতে আরম্ভ করিল ও ক্রমশঃ ছুঁচ ঢালাইতে ঢালাইতে বেটে ঢালাইতে লাগিল। এই অবকাশে নীলকর বক্তৃতা করিল,—আমি এখানে আসিয়া বাঙ্গালিদিগের নানা প্রকার উপকার করিতেছি—আমি তাহাদিগের লেখাপড়ার ও ঔষধপত্রের জন্য বিশেষ ব্যয় করিতেছি—আবার আমার উপর এই তহমত? বাঙ্গালিরা বড় বেইমান ও দাঙ্গাবাজ। ম্যাজিষ্ট্রেট এই সকল কথা শুনিয়া টিকিন করিতে গেলেন। টিকিনের পর খুব চুরচুরে মধুপান করিয়া চুরট খাইতে খাইতে আদালতে আইলেন—মকদ্দমা শেষ হইলে সাহেব কাগজপত্রকে বাঘ দেখিয়া সেরেস্তাদারকে একেবারে বলিলেন,—‘এ মামেলা ডিসমিস কর’। এই হুকুমে নীলকরের মুখটা একেবারে ফুলে উঠিল, নারের প্রতি তিনি কট্টমুঠ করিয়া দেখিতে লাগিলেন। নারের অধোবদনে চিকুতে চিকুতে—ভুঁড়ি নাড়িতে নাড়িতে বলিতে বলিতে চলিলেন—বাঙ্গালিদের জমিদারি রাখা ভার হইল—নীলকর বেটাদের জুলুমে মুলুক থাক হইয়া গেল—প্রজার ভয়ে জাহি জাহি করিতেছে। হাকিমরা স্বজাতির অমুরোধে তাহাদিগের বন্ধ হইয়া পড়ে, আর আইনের যেরূপ গতিক তাহাতে নীলকরদিগের পালাইবার পথও বিলম্ব আছে। লোকে বলে জমিদারের দৌরাত্ম্যে প্রজার প্রাণ গেল—এট বড় ভুল! জমিদারের জুলুম করে বটে, কিন্তু প্রজাকে ওতনে বজায় রেখে করে, প্রজা জমিদারের বেগুন ক্ষেত। নীলকর সে ব্লকমে চলে না—প্রজা মরুক বা বাঁচুক তাহাতে তাহার বড় এসে যায় না—নীলের চাব বেড়ে গেলেই সব হইল—প্রজা নীলকরের প্রকৃত মুলার ক্ষেত।

‘আলালের ঘরের ছালালে’র মূল কাহিনীর সঙ্গে উক্ত অংশের যে অবিচ্ছেদ্য সম্পর্ক আছে, তাহা বলিতে পারা যায় না। গ্রন্থকার তাঁহার বর্ণনায় প্রসঙ্গ পরিচয় করিয়া দেশের সমসাময়িক একটি অবস্থার বর্ণনা করিবার জন্য একটি স্বতন্ত্র প্রসঙ্গের অবতারণা করিয়াছেন এবং ইহার ভিতর যে নির্ভীক স্পষ্টবাদিতার দুঃসাহস দেখাইয়াছেন, তাহাই ইহার অনতিকাল ব্যবধানে রচিত ‘নীল-দর্পণ’র ভিত্তিস্বরূপ ব্যবহৃত হইয়াছে বলিয়া অনুমান করা যাইতে পারে। নীলকরের অত্যাচার বাংলার তদানীন্তন সামাজিক জীবনে এক

আলোড়নের সৃষ্টি করিয়াছিল, অতএব ইহার প্রতি দেশহিতৈষী ব্যক্তি  
বাহ্যেরই বিশেষ দৃষ্টি আকৃষ্ট হইয়াছিল। প্যারীচাঁদ মিত্রের রচনাতে তাহারই  
আভাস পাওয়া যায়। দীনবন্ধু মিত্র 'আলালের ঘরের দুলাল'র এই  
ইঙ্গিতটি গ্রহণ করিয়া ইহার সহিত নিজের স্বাভাবিক সহানুভূতির সংমিশ্রণে  
'নীল-দর্পণ' নাটক রচনা করিয়াছেন। ইহার আখ্যানভাগ সংক্ষেপে  
এইরূপ :

গোলোকচন্দ্র বহু স্বরপুর গ্রামের একজন সম্পন্ন গৃহস্থ। তিনি বয়সেও  
প্রবীণ। তাঁহার জ্যেষ্ঠ পুত্র নবীনমাধব বাড়ীতে থাকিয়াই বিষয়কর্মের  
দেখাশোনা করেন ও কনিষ্ঠ পুত্র বিম্বমাধব কলিকাতায় থাকিয়া কলেজে  
লেখাপড়া করেন। স্বরপুর গ্রামে নীলকরের ব্যাপক দৌরাখ্য আরম্ভ  
হইয়াছে। যাহারা স্বেচ্ছায় নীলকরদিগের নির্দেশমত দাদন লইতেছে না,  
তাঁহাদিগকে ইতর-ভদ্রনির্বিশেষে কুঠিতে ধরিয়া লইয়া গিয়া নীলকরেরা  
যথেষ্ট মারপিট করিতেছে; তারপর দাদন লওয়াইয়া ছাড়িতেছে। কেহ  
আদালতে নালিশ করিতে গেলে নীলকরেরা ম্যাজিস্ট্রেটের সহযোগিতায়  
মামলা ডিসমিস্ করাইয়া দেয়। গোলোক বহু গত বৎসর নিজের পঞ্চাশ  
বিঘা ক্ষেত্রে নীল চাষ করিয়াছিলেন, কিন্তু পরের বৎসর পর্যন্তও তাঁহার প্রাপ্য  
টাকা বুঝিয়া পান নাই। অথচ নীলকর সাহেব সে-বারও তাঁহাকে তাঁহার  
ষাট বিঘা জমিতে নীল চাষ করিতে বলিতেছে। এই ষাট বিঘায় নীল চাষ  
করিতে গেলে গোলোক বহুর সংবৎসরের খোরাঙ্কির ধানে টান পড়ে। সাহেব  
তাঁহাদের কোন অহুন্নয় বিনয়ই শুনিতে প্রস্তুত নহে। সাধুচরণ ও রাইচরণ  
ছই ভাই। তাহারাও গৃহস্থ। তাহারা গোলোক বহুর প্রতিবেশী। সাধুচরণের  
কন্তা ক্ষেত্রমণি প্রথম অন্তঃসর্বা অবস্থায় স্বামিগৃহ হইতে পিতৃালয়ে আসিয়াছে।  
একদিন বেগুন বেড়ের কুঠির নীলকর রোগ সাহেবের আমীন সাধুচরণ ও  
রাইচরণকে কুঠিতে ধরিয়া লইয়া যাইতে আসিয়া ক্ষেত্রমণিকে দেখিল।  
দেখিয়া স্থির করিল, ইহাকে একদিন রোগ সাহেবের কাছে ধরিয়া লইয়া  
গিয়া সাহেবের নিকট হইতে পারিতোষিক লইবে। নবীনমাধব পরম  
পরোপকারী ও দয়ালু ব্যক্তি; দরিদ্র প্রজাকে নীলকরের অত্যাচার হইতে  
রক্ষা করিবার জন্য তাঁহার সাধ্যমত যত্ন করিয়া থাকেন। সেইজন্য নীলকরেরা  
তাঁহার উপর অত্যন্ত অপ্রসন্ন; কিন্তু ইহাতে তাঁহার ভ্রক্ষেপ যায় নাই।  
নিজেকে সম্পূর্ণ বিপন্ন করিয়া তিনি অসহায় প্রজাবৃন্দের সহায়তায় সর্বদাই



বহুবান্। নবীনমাধবের পত্নীর নাম সৈরিকী ও বিন্দুমাধবের পত্নীর নাম সরলতা। সৈরিকী ছোট আঁকে অত্যন্ত বেহা করেন। সরলতাও সরলতারই প্রতীক। গোলোক বহুর পত্নীর নাম সাবিত্রী। সেবা-পরায়ণা দুইটি বধুর যত্নে সংসারে তাঁহারও কোন হুঃখ নাই। এদিকে রোগ সাহেবের আমিন পদী ময়রাণী নামক এক ভাড়া নারীকে সাধুচরণের বাড়ী পাঠাইতে লাগিল। ক্ষেত্রমণিকে রোগ সাহেবের কাছে লইয়া যাইবার জন্ত সে সাধুর পত্নীকে নানা রকম প্রলোভন দেখাইল। তাহাতে অসম্মত হওয়ায় সে ভয় দেখাইয়া গেল, একদিন ক্ষেত্রকে লাঠিয়াল দিয়া জোর করিয়া ধরিয়া লইয়া যাইবে। নবীনমাধবের উপর আক্রোশ বশতঃ নীলকরেরা তাঁহার পিতা গোলোকচন্দ্রের নামে এক মিথ্যা কৌজদারী মোকদ্দমার সৃষ্টি করিল। তাহাদের অভিযোগ, তিনি নীলের চাষে বাধা দিতেছেন। গোলোকচন্দ্র অত্যন্ত ধর্মভীরু নিরীহ লোক; নিজের গ্রাম ত্যাগ করিয়া এ পর্যন্ত জন্ত কোথাও যান নাই। নীলকরের চক্রান্তে কৌজদারীতে তাঁহার তলব হইল। শুনিয়া গোলোক বহুর পরিবারে সকলের আহা-নিজা দূর হইল। সৈরিকী তাঁহার সমস্ত অলঙ্কার নবীনমাধবের হাতে দিয়া বস্তুরকে বিপদের হাত হইতে রক্ষা করিবার জন্ত বলিলেন। সরলতাও স্বেচ্ছায় বস্তুরের বিপদে নিজের সমস্ত অলঙ্কার বন্ধক দিয়া টাকা সংগ্রহ করিতে দিলেন। এদিকে একদিন বৈকালে ক্ষেত্রমণি দীঘি হইতে জল লইয়া ফিরিতেছিল। নীলকর রোগ সাহেবের চারিজন লাঠিয়াল তাহাকে ধরিয়া কুঠিতে লইয়া গেল।<sup>১</sup> ক্ষেত্রমণির মাতা তাহাকে ফিরাইয়া আনিয়া দিবার জন্ত নবীনমাধবকে গিয়া ধরিয়া পড়িল। পদী ময়রাণী ক্ষেত্রমণিকে রোগ সাহেবের কক্ষে জোর করিয়া পুসিয়া দিয়া চলিয়া গেল। সাহেব তাহার স্নানতাহানির চেষ্টা করিল; ক্ষেত্র প্রাণগণ বাধা দিলে সে তাহার পেটে ঘুঁকি

১। হরিশচন্দ্র মুখোপাধ্যায় সম্পাদিত “Hindu Patriot” পত্রিকায় নীলকরের অত্যাচার সম্বন্ধে নিম্নলিখিত সংবাদটি প্রকাশিত হয়;—আর্কিবন্ড হিন্দু নামক একজন ইংরেজ কুঠিয়াল এক কুবক-কস্তার সৌন্দর্যে আকৃষ্ট হন। ঐ কুবক-কস্তার নাম হরমণি। বালিকা বধন একদিন দীঘি হইতে জল আনিবার জন্ত বাড়ীর বাহির হয়, তখন আর্কিবন্ডের লোক হরমণিকে জোর করিয়া ধরিয়া তাহার কুঠিতে লইয়া যায় এবং দ্বিপ্রহর ত্রিপ্রহর পর্যন্ত আটক রাখে।

এই কাহিনীর উপর ভিত্তি করিয়াই দীনবন্ধু ‘নীল-দর্পণে’ ক্ষেত্রমণির কাহিনীটি রচনা করিয়াছেন; অন্তএব দীনবন্ধুর অন্তান্ত চিত্রের মত ইহাও একত বটনার উপরই ভিত্তি করিয়াই রচিত।

মারিল। এমন সময় জানালায় খড়খড়ি ভাঙিয়া নবীনমাধব ও তাঁহার অসুগত একজন মুসলমান প্রজা ভোরাপ আসিয়া গৃহমধ্যে প্রবেশ করিলেন। তাঁহার ক্রোধকে রোগ সাহেবের কবল হইতে উদ্ধার করিয়া লইয়া গেলেন। গৃহে ফিরিয়া ক্ষেত্রমণির শয্যাকণ্টকী দেখা দিল। অল্পদিনের মধ্যেই সে মৃত্যুমুখে পতিত হইল। বিচারাসনে বসিয়া ইংরেজ জিলা-ম্যাজিষ্ট্রেট তাঁহার স্বদেশীয় নীলকরের সহিত প্রকাশ্যভাবে সহযোগিতা করিয়া মোকদ্দমা চূড়ান্ত নিষ্পত্তি হওয়া সাপেক্ষ গোলোক বহুর হাজতবাসের আদেশ দিলেন। গোলোক বহু অতিশয় আচার-নিষ্ঠ ভদ্র কায়স্থ। তিনদিন অনাহারে থাকিয়া হাজতে তিনি উৎকর্ষে আত্মহত্যা করিলেন। ইহাতেও সন্তুষ্ট না হইয়া নীলকরের নবীনমাধবের পুঙ্খরিণীর পাড়ে নীল চাষ করিয়া তাঁহার অন্তঃপুরের মেয়েদের ঘাটে যাওয়া বন্ধ করিবার আয়োজন করিল। নবীনমাধব সাহেবকে হাতে পায়ে ধরিয়া পিতৃশ্রদ্ধের দিন পর্যন্ত নীল বুনন স্থগিত রাখিতে বলিলেন। ইহাতে কর্ণপাত করা দূরে থাকুক, সাহেব তাঁহাকে তাঁহার সন্ত মৃত পিতার বিষয়ে অত্যন্ত অপমানজনক উক্তি করিল। শুনিয়া নবীনমাধব আর সহ্য করিতে পারিলেন না, সাহেবের বক্ষে সজোরে এক পদাঘাত করিলেন। কিন্তু পরক্ষণেই সাহেব ও তাঁহার আদেশে তাঁহার লাঠিয়ালেরা তাঁহাকে আক্রমণ করিল এবং মৃতপ্রায় করিয়া ছাড়িয়া দিল। মুমূর্ষু নবীনমাধবকে গৃহে লইয়া আসা হইল। দেখিয়া তাঁহার মাতা সাবিত্রীর উদ্গাদের লক্ষণ প্রকাশ পাইল। নবীনমাধবের আর জ্ঞান হইল না; সেই অবস্থাতেই তাঁহার প্রাণবায়ু বহির্গত হইয়া গেল। পতিপুত্রশোকে উদ্গাদিনী সাবিত্রী আহার নিদ্রা পরিত্যাগ করিলেন। এই উদ্গাদ অবস্থাতেই একদিন তিনি ছোট বধু সরলতার গলার উপর দাঁড়াইয়া শ্বাসরোধ করিয়া তাঁহাকে হত্যা করিলেন। সরলতাকে হত্যা করিয়াই সহসা তাঁহার জ্ঞান ফিরিয়া আসিল। পতিপুত্রশোকে কাতরা, তত্পরি নিজে প্রাণাধিকা পুত্রবধুর মৃত্যুর কারণ বৃদ্ধিতে পারিয়া অল্পতাপে সহসা নিজেও মৃত্যুমুখে পতিত হইলেন।

‘নীল-দর্পণ’ উদ্দেশ্যমূলক নাটক। ইহার উদ্দেশ্য সম্বন্ধে লেখক ভূমিকায় নিজেই বাহা উল্লেখ করিয়াছেন, তাহা উদ্ধৃত করিতেছি :

“নীলকর-নিকর-করে নীলদর্পণ অর্পণ করিলাম। এক্ষণে তাঁহার নিজ নিজ মুখ সন্দর্শন পূর্বক তাঁহাদের ললাটে বিরাজমান দ্বার্ষপরতা কলকতিলক বিমোচন করিয়া তৎপরিবর্তে পরোপকার-বৈত-চন্দন ধারণ করুন, তাহা হইলেই আমার পরিজনের শাক্য, নিরাজ্য প্রজাতন্ত্রের

অঙ্কল এবং বিলাতের মুখ রক্ষা হয়। হে নীলকরণ! তোমাদের মৃশংস ব্যবহারে প্রাণঃস্বর্গীয় সিদ্ধি, হাউয়ার্ড, হল প্রভৃতি মহামুন্ডব দ্বারা অকলঙ্ক ইংরাজকুলে কলঙ্ক রটিয়াছে। তোমাদিগের ধনলিপ্সা কি এতই বলবতী যে, তোমরা অকিঞ্চিৎকর খনামুরোধে ইংরাজ জাতির বহুকালার্জিত বিমল বশস্তামরসে কীটবরূপে ছিন্ন করিতে প্রবৃত্ত হইয়াছ? এক্ষণে তোমরা যে সম্মতিশর অত্যাচার দ্বারা বিপুল অর্থলাভ করিতেছ, তাহা পরিহার কর; তাহা হইলে অনাথ প্রজারা সপরিবারে অনার্যাসে কালতিপাত করিতে পারিবে। তোমরা এক্ষণে দশমুদ্রা ব্যয়ে শতমুদ্রার দ্রব্য গ্রহণ করিতেছ, তাহাতে প্রজাপুঞ্জের যে ক্লেশ হইতেছে, তাহা তোমরা বিশেষ জ্ঞাত আছ; কেবল ধন-লোভ-পরতন্ত্র হইয়া প্রকাশ করণে অনিচ্ছুক। তোমরা কহিয়া থাক যে, তোমাদের মধ্যে কেহ কেহ বিজ্ঞানদানে অর্থ বিতরণ করিয়া থাকেন এবং সুযোগ ক্রমে ঔষধ দেন; একথা যদিও সত্য হয়, কিন্তু তাহাদের বিজ্ঞানদান পয়স্বিনী-ধেনু-বধে পাছুকাটানাপেক্ষাও দুগুণিত এবং ঔষধ বিতরণ কালকূটকুস্তে ক্ষীরব্যবধান মাত্র। জ্বামচাঁদ আঘাত-উপরে কিঞ্চিৎ টার্পিন তৈল দিলেই যদি ডিপোন্সারি করা হয়, তবে তোমাদের প্রত্যেক কুঠিতে ঔষধালয় আছে, বলিতে হইবে। মৈনিক সংবাদপত্র সম্পাদকদের তোমাদের প্রশংসায় তাহাদের পত্র পরিপূর্ণ করিতেছে, তাহাতে অপর লোক যেমত বিবেচনা করুক, তোমাদের মনে কখনই ত আনন্দ জন্মিতে পারে না, যেহেতু, তোমরা তাহাদের এরূপ করণের কারণ বিলক্ষণ অবগত আছ। রাজতের কি আশ্চর্য আকর্ষণ-শক্তি! ত্রিংশতমুদ্রালোভে অবজ্ঞাস্পদ জুডাস থুষ্টধর্ম-প্রচারক মহাজ্ঞা যীজসূকে করাল পাইলোট করে অর্পণ করিয়াছিল; সম্পাদক বৃগল সহস্রমুদ্রালোভপরবশ হইয়া উপায়হীন দীন প্রজাকে তোমাদের করাল কবলে নিক্ষেপ করিবে, আশ্চর্য কি! কিন্তু ‘চক্রবৎ পরিবর্তন্তে দুঃখানি চ সুখানি চ’। প্রজাবৃন্দের স্বখসুখৌগরের সম্ভাবনা দেখা বাইতেছে। দানী দ্বারা সম্ভানকে স্তনদুগ্ধ দেওয়া অবৈধ বিবেচনার দয়ালীলা প্রজাজননী মহারাণী ভিক্টোরিয়া প্রজাদিগকে স্বক্ৰোড়ে লইয়া স্তনপান করাইতেছেন। স্বর্গীর স্ববিজ্ঞ সাহসী উদার-চরিত্র ক্যানিং মহোদয় গভর্ণর-জেনারেল হইয়াছেন। প্রজার দুঃখে দুঃখী, প্রজার সুখে সুখী, দুঃষ্টের দমন, শিষ্টের পালন, জ্ঞায়পর গ্রাণ্ট মহামতী লেপ্টেন্যান্ট গবর্ণর হইয়াছেন এবং ক্রমশঃ সত্যপারায়ণ, নিরপেক্ষ ইডেন, হার্সেল প্রভৃতি রাজকার্য-পরিচালকগণ শতদলরূপে সিভিল সার্ভিস সরোবররূপে বিকসিত হইতেছেন। অতএব ইহা দ্বারা স্পষ্ট প্রতীকমান হইতেছে, নীলকর দুষ্টগ্রাহগ্রস্ত প্রজাবৃন্দের অসহ্য কষ্ট নিবারণার্থ উক্ত মহামুন্ডবগণ যে অচিরেই সচিচাররূপ হৃদর্শন-চক্র হস্তে গ্রহণ করিবেন, তাহার সূচনা হইয়াছে।”

সিপাহী যুদ্ধের পর ভারত শাসনের ভার যখন ইস্ট ইণ্ডিয়া কোম্পানীর হাত হইতে পার্লামেন্টের হস্তে স্থানান্তরিত হয়, তখন এই পুস্তক রচিত হয়। এই ভূমিকাতে তাহারও উল্লেখ করা হইয়াছে।

‘নীল-দর্পণ’ প্রকাশিত হইবার সময় ইহাতে গ্রন্থকারের কোন নাম ছিল না। ইহার কারণও অত্যন্ত সুস্পষ্ট। দীনবন্ধু নিজে শুধু যে সরকারী কর্মচারী ছিলেন, তাহাই নহে—ডাকবিভাগের পরিদর্শকরূপে কার্য করিতে গিয়া তাহাকে

অনেক সময় ইংরেজ নীলকরদিগের সংস্পর্শে আসিতে হইত। সেইজন্য প্রত্যক্ষভাবে বাহাতে তাহাদের অপ্রীতিভাজন না হইয়া পড়েন, সেইজন্যই তাঁহাকে এই পথ অবলম্বন করিতে হইয়াছিল। পুস্তকের পরিচয়-পত্র এই প্রকার ছিল—

নীলদর্পণম্

নাটকম্

নীলকর-বিবধর-দংশন-কাতর-প্রজানিকর-ক্ষেমকরোণ

কেনচিং পথিকেনাভিপ্রণীতম্

‘নীল-দর্পণ’ প্রকাশিত হইবার এক বৎসরের মধ্যেই ইহা ইংরেজিতে অনূদিত হয়। কথিত আছে যে, মাইকেল মধুসূদন দত্ত অত্যন্ত দক্ষতার সহিত ইহার অম্ববাদেয় কাৰ্য সম্পন্ন করেন। ‘নীল-দর্পণে’র ইংরেজি অম্ববাদেয় মুদ্রাকর ও প্রকাশক ছিলেন রেভারেণ্ড জেমস্ লঙ্ সাহেব। রেভারেণ্ড লঙ্ ইতিপূর্বেই এতদেদীয় বহু জনহিতকর অম্বষ্ঠানের সঙ্গে সংশ্লিষ্ট থাকিয়া সমাজের প্রত্যাশা আকর্ষণ করিয়াছিলেন। নীলকর-অত্যাচারের প্রকৃত স্বরূপ এই গ্রন্থের ভিতর দিয়া প্রকাশিত হইয়াছে বিবেচনা করিয়া, তিনি ইহা এতদেদেশে ও ইংলণ্ডের শাসন-কর্তৃপক্ষের গোচরীভূত করিবার মানসে এই গ্রন্থ প্রকাশের সম্পূর্ণ দায়িত্ব নিজের স্বন্ধে গ্রহণ করেন। নীলকরদিগের ব্যবসায়-প্রতিষ্ঠানের নাম ছিল ‘ব্রিটিশ ভারতীয় জমিদার ও ব্যবসায়-সমিতি’ (Landholders and Commercial Association of British India)। নীলদর্পণের ইংরেজি অম্ববাদ এই দেশে ও বিলাতের শাসন-কর্তৃপক্ষের নিকট অচিরেই উপস্থাপিত করা হইল এবং সঙ্গে সঙ্গেই উক্ত জমিদার ও ব্যবসায় সমিতির পক্ষ হইতে কলিকাতার প্রধানতম বিচারালয়ে (Supreme Court) ইহার ইংরেজি অম্ববাদেয় মুদ্রাকর ও প্রকাশকের বিরুদ্ধে মানহানির মোকদ্দমা দায়ের করা হইল। বিচারপতি স্তার এম, এল, ওয়েলস্ এক বিশেষ জুরির সহায়তায় এই মোকদ্দমার বিচার করিয়া রেভারেণ্ড লঙ্কে মানহানির অপরাধে দোষী সাব্যস্ত করিলেন। ১৮৬১ খ্রীষ্টাব্দের ২৪শে জুলাই তারিখে এই মোকদ্দমার নিষ্পত্তি হইল। আসামী রেভারেণ্ড লঙ্ সাহেবের প্রতি এক মাসের জন্ত কারাবাস ও এক হাজার টাকা অর্থদণ্ডের আদেশ হইল। পরন্তু বিজ্ঞোৎসাহী কালীপ্রসন্ন সিংহ বিচারালয়ে উপস্থিত ছিলেন। এক সহস্র টাকা তিনি তৎক্ষণাৎ লঙ্ সাহেবের হস্তে অর্পণ করিলেন। লঙ্ সাহেব

ভাঁহার প্রথম অর্ধে অর্ধও পরিশোধ করিয়া একমাসের জন্ত কারাবরণ করিলেন।

এই অভাবনীয় ঘটনার 'নীল-দর্পণ'র নাম অল্পকালমধ্যেই অপ্রত্যাশিতরূপে প্রচার লাভ করিল। বিশেষতঃ ইহার পূর্ব হইতেই এদেশে নীলকরের অভ্যাসের বিরুদ্ধে সাধারণ জনমত অভ্যন্ত বিক্ষুব্ধ হইয়াছিল। একদিকে এই সমসাময়িক বিষয়বস্তুকে অবলম্বন করিয়া নাটকখানি রচিত হওয়ার কলে ইহার দিকে প্রত্যেকেরই দৃষ্টি যেমন আকৃষ্ট হইয়াছিল, তেমনিই স্বগ্রীষ্ম কোর্টে ইহার সম্বন্ধীয় এই মানহানি মোকদ্দমার উত্তেজনামূলক পরিণতিতে ইহার বিষয়ে দেশের শিক্ষিত ও অশিক্ষিত জনসাধারণ বিশেষ কৌতূহলী হইয়া উঠিল। এমন কি, এই ঘটনা অবলম্বন করিয়া কবি ও পাঁচালীর দলে গান রচিত হইয়া লোকের মুখে মুখে প্রচারিত হইতে লাগিল। সমসাময়িক বিষয়বস্তু ও গ্রন্থ প্রকাশের অব্যবহিত পরেই কতকগুলি বিশেষ ঘটনার সংঘটনই যে এই নাটকখানির ব্যাপক লোকপ্রচারের সহায়ক হইয়াছিল, তাহা নহে—এই সকল ঘটনার কিছুদিন পর বঙ্গদেশে নাট্যসাহিত্য প্রচারের সহায়ক আর একটি অরণীয় ঘটনা ঘটিল। তাহা কলিকাতায় জ্ঞানেন্দ্র বিয়েটার নামক সাধারণ রঙ্গমঞ্চের প্রতিষ্ঠা। অর্ধেন্দ্রশেখর মুখার্জী প্রমুখ প্রতিভাবান কয়েকজন নাট্যশিল্পী এই কার্যে ব্রতী হইয়া ১৮৭২ খ্রীষ্টাব্দে কলিকাতায় জ্ঞানেন্দ্র বিয়েটারের রঙ্গমঞ্চে সাধারণ্যে টিকিট বিক্রয় করিয়া সর্বপ্রথম যে নাটকের অভিনয় করেন, তাহা দীনবন্ধু মিত্র প্রণীত এই 'নীল-দর্পণ' নাটক। ইহার পূর্বে কলিকাতা ও কদাচিৎ মফঃস্বলে যে সকল নাটকের অভিনয় হইত, তাহাতে সাধারণের প্রবেশাধিকার ছিল না, একমাত্র ধনাঢ্য ব্যক্তি ও উচ্চপদস্থ রাজকর্মচারীগণই নিমন্ত্রিত হইয়া বোগদান করিতে পারিতেন। কিন্তু 'নীল-দর্পণ'র অভিনয়ে প্রথম হইতেই জনসাধারণের প্রবেশাধিকার অগ্নিরাছিল, অতএব সাধারণ রঙ্গমঞ্চে অভিনয়ের সাহায্যেও ইহার প্রচারের সহায়তা হইয়াছিল। সমসাময়িক একটি অভ্যন্ত উত্তেজনামূলক বিষয়বস্তুকে অতিনাটকীয় কাহিনীর মধ্য দিয়া প্রকাশ করিবার কলে রঙ্গমঞ্চের সাধারণ দর্শকদিগের মধ্যে অচিরেই ইহা অভ্যন্ত জনপ্রিয় হইয়া উঠিয়াছিল।

এই সকল অসংখ্য অবস্থার সহায়তায় অল্পদিনের মধ্যেই 'নীল-দর্পণ'র ব্যাপক প্রচার সম্ভব হইয়াছিল স্বীকার করিয়া লইলেও, ইহাতে যে

শিল্প-সম্বন্ধ নাট্যশিল্প কিছুই ছিল না, তাহা বলিবার উপায় নাই। এই নাটকের সাফল্য সম্বন্ধে মনীষী বঙ্কিমচন্দ্র বাহা বলিয়াছেন, তাহা বিশেষভাবেই প্রাধান্যবোধ্য :—

“নীলদর্পণে গ্রন্থকারের অভিজ্ঞতা এবং সহানুভূতি পূর্ণমাত্রায় বোঝা দিয়াছিল বলিরা, নীলদর্পণ তাঁহার প্রণীত সকল নাটকের অপেক্ষা শক্তিশালী। অল্প নাটকের অল্প গুণ থাকিতে পারে, কিন্তু নীলদর্পণের মত শক্তি আর কিছুতেই নাই। তাঁর আর কোন নাটকেই পাঠককে বা দর্শককে তাদৃশ বশীভূত করিতে পারে না। বাঙ্গালা ভাষায় এমন অনেকগুলি নাটক, নবল বা অল্পবিধ কাব্য প্রণীত হইয়াছে, তাহার উদ্দেশ্য সামাজিক অনিষ্টের সংশোধন। প্রায় সেগুলি কাব্যার্থে নিকৃষ্ট, তাহার কারণ, কাব্যের মুখ্য উদ্দেশ্য সৌন্দর্য-সৃষ্টি। তাহা ছাড়িয়া, সমাজ-সংস্কারকে মুখ্য উদ্দেশ্য করিলে কাজেই কবিত্ব নিম্নল হয়। কিন্তু নীলদর্পণের উদ্দেশ্য একবিধ হইলেও কাব্যার্থে তাহা উৎকৃষ্ট। তাহার কারণ এই যে, গ্রন্থকারের মোহময়ী সহানুভূতি সকলই মাধুর্যময় করিয়া তুলিয়াছে।”

বঙ্কিমচন্দ্রের কথার অর্থ এই যে, রচনা উদ্দেশ্যমূলক হইলেই যে তাহা কাব্যের দিক দিয়া ব্যর্থ হইবে তাহা নহে; বর্ণিত বিষয়বস্তুর সহিত যদি লেখকের আন্তরিক সহানুভূতির যোগ থাকে, তাহা হইলে তাহা পাঠকের দৃষ্টি আকর্ষণ করিতে সক্ষম। অবশ্য সূক্ষ্মভাবে কাব্যের আদর্শ বিচারে তাহার কি মূল্য হইবে তাহা বলা হইতেছে না, তবে এই পর্যন্ত বলা হইয়াছে যে, তাহা ‘মাধুর্যময়’ হইয়া পাঠকের শ্রদ্ধা আকর্ষণ করিতে সক্ষম হইবে। এই সম্পর্কে বঙ্কিমচন্দ্র ‘নীল-দর্পণ’কে মার্কিন উপন্যাস *Uncle Tom's Cabin*-এর সঙ্গে তুলনা করিয়াছেন। এই তুলনা সর্বজনসম্মত হইয়াছে। *Uncle Tom's Cabin*-এর আলোচনা প্রসঙ্গে

১। *Uncle Tom's Cabin*-এর রচয়িত্রী হেরিয়েট বীচার স্টো ( ঐঃ ১৮১১-১৮৯৬ ) আমেরিকার কলম্বিয়া নগরে জন্মগ্রহণ করেন। তাঁহার পিতা ছিলেন একজন ধর্মপ্রচারক। স্টো নামক একজন অধ্যাপককে তিনি বিবাহ করেন। দাস-প্রথা হ্রাসের দৃষ্টান্তের দিকে সত্যজগতের দৃষ্টি আকর্ষণ করিবার জন্য ১৮৫১-৫২ খ্রীষ্টাব্দে তিনি *Uncle Tom's Cabin* নামক গ্রন্থ রচনা করেন। তিনি যখন তাঁহার স্বামীর সঙ্গে সিন্‌সিনাটি অঞ্চলে বাস করিতেন, তখন নিগ্রো ক্রীতদাসদিগের অবস্থা স্বচক্ষে দর্শন করিবার তাঁহার সুযোগ হইয়াছিল। দাস-প্রথাকে তিনি নিতান্ত কুপ্রথা বলিয়া বিশ্বাস করিতেন। তাঁহার গ্রন্থে তিনি এক অতি স্নেহময়ী প্রভু ও প্রভু-পত্নীর চরিত্র অঙ্কিত করিয়া এক অসহায় নিগ্রো ক্রীতদাসের উপর তাহাদের নির্ভর অত্যাচারের কল্পণ কাহিনীর অলঙ্কার বর্ণনা দিয়াছেন। এই গ্রন্থ প্রকাশিত হওয়ার সঙ্গে সঙ্গে এই বিষয়ে আমেরিকা ও ইউরোপে তুমুল আলোচন আরম্ভ হয়। কেহ কেহ আবার গ্রন্থকারী উক্তির

একজন সমালোচক বলিয়াছেন, It is sensational, and the plot structure is especially open to criticism. It is, however, a sympathetic presentation of life by an alert, kindly and intensely human woman.....It has some amount of literary greatness if not artistic skill.' (*History of American Literature*, W. B. Cairns, New York, 1912, p. 351). 'নীল-দর্পণে'র নাট্যকার সম্বন্ধে এই কথাগুলি সর্বথা প্রযোজ্য। দীনবন্ধু মিত্রও নারীদৃশ্যের মতই এক পরদুঃখকাতর ও ভাবপ্রবণ হৃদয় লইয়াই এই নাটক রচনা করিয়াছেন। বঙ্কিমচন্দ্রের মতে এই নাটকের সার্থকতা অন্ততঃ এইখানেই।

বিশেষ দেশে ও কালে সীমাবদ্ধ ও বিশেষ অবস্থার সম্মুখীন এক জন-সমাজের প্রতি সত্যাকার সহানুভূতি লইয়া 'নীল-দর্পণ' রচিত হইলেও, ইহার মধ্যে যে শিল্পগুণেরও পরিচয় পাওয়া যায়, তাহা অস্বীকার করিবার উপায় নাই। বর্ণিতব্য বিষয়বস্তুর প্রতি লেখকের আন্তরিক সহানুভূতি থাকিলে বস্তুতাত্ত্বিক (realistic) সাহিত্য সার্থকতা লাভ করে। দীনবন্ধু বিশেষ করিয়া বস্তুতাত্ত্বিক সাহিত্যিক। পূর্বেই বলিয়াছি, যে সকল ক্ষেত্রে তিনি প্রত্যক্ষদৃষ্ট সত্যকে অবহেলা করিয়া আদর্শ সৃষ্টি করিতে গিয়াছেন সেখানেই তাঁহার ব্যর্থতা আসিয়াছে। 'নীল-দর্পণে'র যে সকল চিত্রে দীনবন্ধু বস্তুতাত্ত্বিকতার মর্যাদা রক্ষা করিয়া চলিয়াছেন, সে সকল চিত্রেই তাঁহার শিল্পগুণের পরিচয় পাওয়া যাইবে। সমগ্রভাবে 'নীল-দর্পণে'র কাহিনী বিচার করিয়া দেখিলে ইহাতে অনেক দোষ পরিলক্ষিত হইবে সত্য, কিন্তু ইহার মধ্য হইতে কোন কোন চিত্রকে স্বতন্ত্র করিয়া দেখিলে তাহাদের সৃষ্টিসৌন্দর্যে মুগ্ধ না হইয়া থাকা যায় না। ইহার মধ্যে এমন কতকগুলি চরিত্রের সহিত পরিচয় লাভ করা যায়, যাহা সর্বতোভাবে বাঙ্গালী জীবনের নিজস্ব ক্ষেত্র হইতেই পরিকল্পিত ও সম্পূর্ণ বাস্তবতার উপাদানেই সৃষ্ট হইয়াছে। বাংলা সাহিত্যে এই শ্রেণীর চরিত্রসৃষ্টির প্রয়াস ইহার পূর্বে আর দেখা যায় নাই।

সত্যতা সম্বন্ধে সন্দেহান হইয়া তাঁহার রচনা বহুল পরিমাণে অতিরঞ্জিত বলিয়া বত প্রকাশ করেন।

ইহাদের উক্তরে ১৮৫৩ খ্রীষ্টাব্দে হেরিয়েট 'A Key to Uncle Tom's Cabin' নামক আর একখানি পুস্তক রচনা করেন।

বাঙ্গালী জীবনের মধ্যেও যে একটা গুরুতর স্থখদুঃখবোধের চৈতন্য স্থপ্ত ছিল, দীনবন্ধু তাঁহার ‘নীল-দর্পণ’র ভিতর দিয়া তাহাই প্রথম বিজ্ঞতভাবে উদ্ধার করিলেন। সাহিত্যের ভিতর দিয়া গভীর-ভাবে বাঙ্গালীর বাস্তব জীবনের বিষয় চিন্তা করিবার প্রেরণা দীনবন্ধুই সর্বপ্রথম দিয়া গেলেন।

কিন্তু নাটক হিসাবে ‘নীলদর্পণ’র ক্রটি অনেক। উদ্দেশ্যমূলক রচনা মাত্রই চিত্রের দিক দিয়া একটু অতিরঞ্জিত হইয়া থাকে। প্রকৃত যাহা সত্য, তাহা আরও একটু বাড়াইয়া বলিতে পারিলে, সাধারণের দৃষ্টি তাহাতে সহজেই আকৃষ্ট হইতে পারে। *Uncle Tom's Cabin*-এর মতই ‘নীল-দর্পণ’ আত্মোপাস্ত ‘Sensational’ বা রোমাঞ্চকর ঘটনায় পূর্ণ। রসসংষ্টির পরিবর্তে উদ্দেশ্যসিদ্ধির জন্ত যদি লেখকের আন্তরিকতা থাকে, তবে এই শ্রেণীর রচনার এই ক্রটি এক প্রকার অপরিহার্য হইয়া উঠে। দর্শক ও পাঠকের দৃষ্টি সকল দিক হইতে একমাত্র উদ্দিষ্ট বিষয়ের লক্ষ্যমুখীন করিবার জন্ত লেখককে উত্তেজনা হইতে নূতন উত্তেজনাপূর্ণ দৃশ্যের পরিকল্পনা করিতে হয়। স্তূপীকৃত অতিনাট্যিক ঘটনাসমূহের পরিসমাপ্তিতে লেখক অভিভূত দর্শক বা পাঠকদিগের সম্মুখে তাঁহার বক্তব্য বিষয় পরিষ্কৃত করিবার সুযোগ পান। তখন দর্শকের বিচারশক্তি বিমূঢ় হইয়া যায়, বিষয়বস্তুর সত্যাসত্য প্রশ্ন করিবার প্রবৃত্তি লুপ্ত হইয়া আসে—তাহার ফলে বিষয়বস্তু সত্যরূপেই প্রতিভাত হয়। *Uncle Tom's Cabin*-এর মধ্যে যে অতিরঞ্জন ও অতিশয়োক্তির দোষ নাই, তাহা নহে; তথাপি বর্ণনার গুণে তাহার প্রত্যেকটি ঘটনা সত্য বলিয়া মনে হয়। উদ্দেশ্যমূলক সাহিত্যের মূল্য সাময়িক। সেইজন্য ইহাদের সাহিত্যিক মূল্যও যাহাই থাকুক না কেন, বিশেষ স্থান-কালের পরিধি উত্তীর্ণ হইয়া অধিক দূর অগ্রসর হইতে পারে না। উদ্দেশ্যমূলক সাহিত্যের যদি কোন মূল্য থাকে, তবে ‘নীল-দর্পণ’র নাম বাংলা সাহিত্যের ইতিহাসে চিরদিন স্মরণীয় হইয়া থাকিবে; ইহাকে বাংলা সাহিত্যের ইতিহাসে এই শ্রেণীর সর্বশ্রেষ্ঠ গ্রন্থ বলিলেও অত্যাুক্তি হয় না।

তবে সত্যের বিকৃতি ও অতিশয়োক্তিতে যে অনেক সময় পাঠক ও দর্শকের মন পীড়িত হয়, তাহাও অস্বীকার করিবার উপায় নাই। প্রত্যক্ষদৃষ্ট সত্যকে যেখানে বাস্তব অমূল্যতার ভিতর দিয়া প্রকাশ করা হইয়াছে, ‘নীল-দর্পণ’ক সেই অংশই স্বয়ংগ্রাহী ও রচনার দিক দিয়াও শক্তিশালী হইয়াছে। সত্যের প্রতি নিষ্ঠা থাকিবার ফলেই সে সব ক্ষেত্রে অতিশয়োক্তিও আসিয়া



আসর জমাইতে পারে নাই। কিন্তু যেখানে লেখককে কল্পনার আশ্রয় লইতে হইয়াছে, সেখানেই তাঁহার রচনা স্বচ্ছনহীন হইয়া উঠিয়াছে। তাহাতে সাহিত্যরসের লেশমাত্র নাই; বরং তাহাতে লেখকের কোথই প্রকাশ পাইয়াছে। নির্ধাতিত কৃষকদের প্রতি সহানুভূতি তাঁহার যেমন গভীর, তেমনই তাহাদের উপর অত্যাচারকারী নীলকরদিগের উপর তাঁহার কোথও তেমনই তীব্র। ‘নীল-দর্পণে’র ভিতর দিয়া সেইজন্ত একদিকে যেমন লেখকের সহানুভূতির পরিচয় পাওয়া যায়, তেমনই অন্যদিকে সম্প্রদায়-বিশেষের উপর তাঁহার অপরিসীম ক্রোধেরও পরিচয় প্রকাশ পাইয়াছে।

কৃষকদিগের প্রতি সহানুভূতি এবং নীলকরদিগের প্রতি ক্রোধে আত্মহারা হইয়া লেখক তাঁহার নাটকের মধ্যে এমন কতকগুলি দৃশ্যের পরিকল্পনা করিয়াছেন, যাহা রঙ্গমঞ্চে অভিনীত হইবার সম্পূর্ণ অযোগ্য। শুধু কচি ও নীতির দিক দিয়াই যে এই দৃশ্যগুলি গর্হিত তাহা নহে, ইহাদের অভিনয়-কার্যও ব্যবহারতঃ অসম্ভব। ইহাদের মধ্যে তৃতীয় অঙ্কের তৃতীয় গর্তাক, চতুর্থ অঙ্কের তৃতীয় গর্তাক, পঞ্চম অঙ্কের চতুর্থ গর্তাক বিশেষভাবেই উল্লেখযোগ্য। ইহাদের মধ্যে যথাক্রমে রোগ সাহেব কর্তৃক ক্ষেত্রমণির স্ত্রীলতাহানির চেষ্টা, জেলখানায় উড়ানী-পাকান দড়িতে দোঁতুল্যমান গোলোকের মৃতদেহ, উন্মাদিনী সাবিত্রী কর্তৃক সরলতার গলায় পা দিয়া দাঁড়াইয়া হত্যা ইত্যাদি দৃশ্যের অবতারণা করা হইয়াছে। এই দৃশ্যগুলি নাটক হইতে পরিত্যাগ করিয়াও ইহাদের বক্তব্য বিষয় অক্ষুণ্ণ রাখা যায়। কিন্তু পূর্বেই বলিয়াছি, দীনবন্ধু অত্যন্ত প্রত্যক্ষবাদী ও বাস্তব প্রকৃতির লোক। তিনি বাহ্য কিছু অসম্ভব করেন, তাহা যন্ত্র আভাশে ইঙ্গিতে প্রকাশ করিবার গোপ পথ পরিত্যাগ করিয়া সহজ ও প্রত্যক্ষ ভাবেই প্রকাশ করিতে চাহেন। Suggestiveness বা গোপ ইঙ্গিত নাটকের একটি বিশিষ্ট গুণ। কিন্তু দীনবন্ধুর নাট্যরচনার প্রকৃতি ইহার সম্পূর্ণ বিরোধী। সেজন্য যখন তিনি অসম্ভব করিয়াছেন যে, নীলকরেরা এই বিশেষ দোবে দোষী, তখনই অন্য কোনদিক বিবেচনা মাত্র না করিয়া তাহাদের দোষের সম্পূর্ণ স্বরূপটি রঙ্গমঞ্চে উদ্ঘাটন করিয়া দিয়াছেন। অতএব বলা যায় যে, তাঁহার লক্ষ্য নাটকের সৌন্দর্য্যবৃষ্টি অপেক্ষা বরং বাস্তব সত্যের স্বরূপ উদ্ঘাটনের উপরই নিবদ্ধ ছিল বেশী। সেইজন্ত ‘নীল-দর্পণে’ কোন কোন দৃশ্যে রূঢ় বাস্তবতার নয় রূপ দেখিতে পাই।

কয়েকটি দৃশ্যের পরিকল্পনায় গুরুতর নাট্যিক ক্রটি থাকা সত্ত্বেও, কোন কোন দৃশ্যে আবার লেখকের উচ্চশ্রেণীর সৃষ্টি-নৈপুণ্যেরও পরিচয় পাওয়া যায়। এমন কি, বাহ্যতঃ বিচার করিয়া দেখিলে দীনবন্ধুর যে কয়েকটি বিশিষ্ট শক্তির অভাব আছে বলিয়া বোধ হইবে, 'নীল-দর্পণে'র কোন কোন স্থান একটু সূক্ষ্ম ভাবে বিচার করিয়া দেখিলে তাহাতে তাহার এই সকল গুণের অস্তিত্বের পরিচয়ও পাওয়া যাইতে পারে। দ্বিতীয় অঙ্কের তৃতীয় গর্তাঙ্কটি এই সম্পর্কে উল্লেখ করা যাইতেছে। দৃশ্যটি স্বরপুর—তেমাধার পথ। পদী ময়রাণীর প্রবেশ। পদী ময়রাণী কুৎসিতচরিত্রা বিগতযৌবনা এক গ্রাম্য রমণী। রোগ সাহেবের কামনার ইচ্ছন যোগাইতে সে বহু কুলবালার ধর্মনাশ করিয়াছে। সে দৃশ্যে আবির্ভূত হওয়ার সঙ্গে সঙ্গে যুগায় দর্শকের মন সঙ্কচিত হইয়া আসিয়াছে। স্বগতোক্তিতে সে ক্ষেত্রমণি সম্পর্কে রোগ সাহেবের মন্দ অভিপ্রায়ের কথা ব্যক্ত করিল। সত্ত-পতিগৃহ-প্রত্যাগতা অন্তঃসর্বা ক্ষেত্রমণির যে লাজমধুর চিত্রটি আমরা পূর্বেই দেখিতে পাইয়াছি, তাহাতে তাহার এই আসন্ন অকল্যাণের আশঙ্কায় দর্শকমাত্রেরই হৃদয় অধীর হইবে। এমন সময় এক কৃষকের কণ্ঠে নেপথ্য হইতে সঙ্গীত শুনিতে পাওয়া গেল—

যখন ক্যাতে ক্যাতে বসে ধান কাটি।

যোর মনে জাগে ও তার লগান দুটি।

মধ্যাহ্ন-রৌদ্রে কর্মরত কৃষক তাহার সূক্ষ্মদাম্পত্য জীবনের সুখস্বতির আবেশে আচ্ছন্ন। তখনও সর্বনাশী পদী ময়রাণী তাহার অভিশপ্ত সঙ্কল্প লইয়া দর্শকের সম্মুখে দাঁড়াইয়া। ইহাদের মধ্যে একটি নাট্যিক বৈপরীত্য বা পরস্পর-বিরোধী ভাবের সৃষ্টি হইয়াছে—একটি ভাব নেপথ্যাগত সঙ্গীতের মধ্য দিয়া আসিয়া দর্শকের সম্মুখস্থ যুগিতচরিত্রা পদী ময়রাণীর পাপ-সঙ্কল্পের দ্বিতীয় ভাবটির সঙ্গে সংঘাতের সৃষ্টি করিয়াছে—ইহাতে একটি অপূর্ব নাট্যিক গুণের উদ্ভব হইয়াছে। হয়ত কেহ বলিবেন, দাম্পত্য-প্রণয়-তৃপ্ত যে কৃষকের নেপথ্য-সঙ্গীত আমরা শুনিতে পাইলাম, তাহা হতভাগিনী ক্ষেত্রমণির পতিকণ্ঠ-নিঃসৃত সঙ্গীতের রূপক হিসাবেই নাট্যকার এখানে ব্যবহার করিয়াছেন।

চরিত্র-সৃষ্টির দিক দিয়া এইবার 'নীল-দর্পণে'র বিচার করিতে হইবে। স্থূলভাবে ভাগ করিলে ইহার মধ্যে দুই শ্রেণীর চরিত্র পাওয়া যায়। প্রথমতঃ উচ্চশ্রেণী ও দ্বিতীয়তঃ নিম্নশ্রেণী। উচ্চশ্রেণীর প্রধান চরিত্রগুলির মধ্যে

গোলোক বহু, নবীনমাধব, বিন্দুমাধব, সাধুচরণ, সাবিজী, সৈরিজী, সরলতা প্রভৃতির নাম করা যাইতে পারে। নিম্নশ্রেণীর চরিত্রের মধ্যে রাইচরণ, তোরণ, চারিজন রাইত, আতুরী উল্লেখযোগ্য। এই দুই শ্রেণীর চরিত্র সৃষ্টিতেই যে লেখক সমান কৃতিত্ব দেখাইয়াছেন, তাহা বলিতে পারা যায় না। তবে এ'কথা নিঃসন্দেহে বলা যাইতে পারে যে, প্রথমোক্ত চরিত্রগুলি অপেক্ষা শেষোক্ত শ্রেণীর চরিত্র সৃষ্টিতেই তিনি অধিকতর কৃতিত্ব দেখাইয়াছেন। ইহার কারণ অল্পসন্ধান করিলে প্রথমেই দেখা যায় যে, ভদ্রশ্রেণীর চরিত্রগুলি সম্পর্কে তাঁহার যে অভিজ্ঞতার অভাব ছিল, তাহা নহে; কারণ, তিনি নিজে যে সমাজ হইতে আসিয়াছিলেন, তাহা সেই শ্রেণীরই সমাজ। তবে তিনি এই সমাজটিকে যথাযথ চিত্রিত করেন নাই। ইহার সম্পর্কে তাঁহার মনের মধ্যে একটি আদর্শবোধ গড়িয়া উঠিয়াছিল। বিশেষতঃ এই সমাজের উপর নীলকরের অত্যাচারের প্রতিক্রিয়া দেখাইবার আগ্রহ প্রকাশ করিতে গিয়া আত্মনির্লিপ্ত হইয়া ইহার বাস্তব পরিচয়টি তিনি রূপায়িত করিতে যান নাই; কারণ, মনে হয় তিনি বিশ্বাস করিয়াছিলেন, এই ভাবে অত্যাচারিত সমাজটির উপর তিনি পাঠক বা দর্শকের সহানুভূতি আকর্ষণ করিবেন। কিন্তু চরিত্র বাস্তব না হইলে যত সঙ্গুণেরই অধিকারী হউক, তাহা যে সকলেরই সহানুভূতি আকর্ষণ করিতে ব্যর্থ হয়, তাহা তিনি অনুমান করিতে পারেন নাই। সেইজন্য তাঁহার ভদ্রশ্রেণীর চরিত্রগুলি রক্তমাংসের দেহ অনাশ্রিত—কেবলমাত্র কতকগুলি সঙ্গুণের সমষ্টিমাত্র হইয়া রহিয়াছে। দোষে গুণে যে মাহুষের চরিত্রের বিকাশ হইয়া থাকে, দীনবন্ধুর 'নীল-দর্পণ' নাটকের ভদ্রশ্রেণীর চরিত্রগুলির মধ্যে তাহার পরিচয় প্রকাশ পায় নাই। তাহারা কেবলই ভালো, দোষের স্পর্শমাত্র তাহাদের কাহারও মধ্যে নাই; যেখানে জীবনদৃষ্টি এই প্রকার একদেশ-দর্শী সেখানে চরিত্রসৃষ্টি যে ব্যর্থ হইবে, তাহা নিতান্ত স্বাভাবিক। 'নীল-দর্পণ' নাটকের ভদ্রশ্রেণীর চরিত্রগুলির তাহাই হইয়াছে।

তারপর উচ্চশ্রেণীর চরিত্রগুলির সংলাপে দীনবন্ধু যে ভাষা ব্যবহার করিয়াছেন, তাহা বাস্তব জীবনের কথাভাষা নহে, বরং বিভাগাগর-অক্ষয় দত্তের পণ্ডিতি বাংলা। তাহার ফলেও চরিত্রগুলির কৃত্রিমতা বৃদ্ধি পাইয়াছে। এই বিষয়ে দীনবন্ধু নিজস্ব রসচেননা হইতে যে কিছু করিয়াছেন, তাহা নহে—তিনি সমসাময়িক গল্পরচনার ধারা অনুসরণ

করিয়াছেন। এমন কি, রামনারায়ণ তর্করত্ন তাঁহার ‘কুলীন-কুল-সর্বস্ব’ নাটকেও উচ্চশ্রেণীর চরিত্র সম্পর্কে পণ্ডিত বাংলা এবং নিম্নশ্রেণীর চরিত্র সম্পর্কে প্রাদেশিক কথাভাষা ব্যবহার করিয়াছেন; দীনবন্ধুও তাঁহারই অনুকরণ করিয়াছেন, সেই জন্য তাঁহার উচ্চশ্রেণীর চরিত্রগুলি যথার্থ শক্তিশালী হইতে পারে নাই।

উচ্চশ্রেণীর চরিত্রগুলির আর একটি প্রধান ত্রুটি তাহাদের সদগুণ কেবলমাত্র বক্তৃতার ভিতর দিয়াই প্রকাশ পাইয়াছে, জীবনচরণের ভিতর দিয়া বিকাশ লাভ করে নাই। নবীনমাধবের পিতৃভক্তি, বিন্দুমাধবের ভ্রাতৃভক্তি, সৈরিন্দ্ৰী ও সরলতার পাতিব্রত এই নাটকে কেবলমাত্র বক্তৃতার বিষয়, প্রত্যক্ষ নাট্যিক ক্রিয়ার ভিতর দিয়া তাহা প্রত্যক্ষ নহে। সেইজন্য চরিত্রগুলির রসস্ফূর্তি সম্ভব হয় নাই।

উচ্চশ্রেণীর চরিত্রগুলির মধ্যে গোলোক বহুর চরিত্রটি সামান্য হইলেও সুন্দর চিত্রিত হইয়াছে। তিনি অত্যন্ত নিরীহ ও ধর্মপরায়ণ সংকায়স্থ-সন্তান। নীলকরদিগের সঙ্গে বিবাদ করিবার তাঁহার প্রবৃত্তি নাই, তাহাদের সমস্ত অত্যাচার নিজে স্বীকার করিয়া লইতেও প্রস্তুত। এ বিষয়ে যে সামান্য এক আধটু প্রতিবাদ তিনি করেন, তাহাও তাঁহার নিজস্ব অন্তরঙ্গ ও সুখদুঃখের ভাগী লোকদিগের নিকট ছাড়া আর কাহারও নিকট গিয়া পৌছায় না। এমন ব্যক্তি যখন মিথ্যা মোকদ্দমায় ফৌজদারীতে অভিযুক্ত হইয়া কারারুদ্ধ হইলেন, তখন স্বভাবতঃই ইহার চক্রান্তকারীদের বিরুদ্ধে মন বিরূপ হইয়া উঠে। দীনবন্ধুর নাটকের উদ্দেশ্য সাধনের জন্য এই চরিত্রটির পরিকল্পনা সুন্দর হইয়াছে। তবে তাঁহার আত্মহত্যার ব্যাপারটি একটু আকস্মিক বলিয়া বিবেচিত হইতে পারে।

গোলোক বহুর জ্যেষ্ঠপুত্র নবীনমাধবের চরিত্রের মধ্য দিয়া লেখক একটা আদর্শ প্রতিষ্ঠা করিবার চেষ্টা করিয়াছেন, ইহার সঙ্গে বাস্তবতার সম্পর্ক নাই; ইহাকে অনেক সময় রক্তমাংসে গঠিত চরিত্র বলিয়া মনে হয় না। নবীনমাধব পরোপকারী, স্নায়বান্, পিতৃভক্ত, দরিদ্র কৃষককুলের রক্ষার তাঁহার জীবন উৎসর্গীকৃত। এই সকল সদগুণের একত্র সমাবেশ তাঁহার মধ্যে দেখিতে পাওয়া যায়। মাত্র এক জায়গায় তাঁহার চরিত্র প্রতিহিংসাপরায়ণ ও কঠোর বাস্তবধর্মী হইয়া উঠিয়াছে। কিন্তু সেই দৃশ্যটি আমরা দেখিতে পাই না, সাধুচরণের উজ্জ্বলতা তাহার বিষয় জানিতে পারি মাত্র। সত্য পিতৃশোকাভূত

নবীনমাধব যখন তাঁহার পুত্র-পাড়ে নীল চাষ রহিত করিবার জন্ত সাহেবের নিকট অন্নয় বিনয় করিতেছিলেন, তখন সাহেবের মুখ হইতে অত্যন্ত নীচ অপমানকর প্রত্যুত্তর শুনিতে পাইয়াই তিনি প্রতিহিংসায় জলিয়া উঠিলেন। পরিণাম চিন্তা মাত্র না করিয়াই ইহার প্রতিশোধ গ্রহণ করিলেন এবং ইহাই তাঁহার কাল হইল। নাটকের মধ্যে এই দৃশ্যটির অবতারণা করিলে ইহা যেমন ফলপ্রসূ হইত, একজনের উক্তি হইতে তাহার বিষয় দর্শকদিগকে অবগত করাইয়া সেই ফললাভ করা যায় নাই সত্য, তথাপি নবীনমাধবের চরিত্রের এই দিকটা যে লেখক একেবারে গোপন করিয়া রাখেন নাই, তাহাই প্রশংসার বিষয়। নবীনমাধবকেই এই নাটকাখ্যানের নায়ক বলিয়া ধরিয়া লওয়া যায়। সংস্কৃত নাটকের নায়কোচিত সমস্ত গুণই তাঁহার মধ্যে কল্পনা করা হইয়াছে। কিন্তু ইংরেজি ট্র্যাজিডির নায়কোচিত ব্যক্তিত্ব তাঁহার চরিত্রে বিকাশ লাভ করিতে পারে নাই।

বিন্দুমাধব এই নাটকের অতি সামান্ত অংশ মাত্র অধিকার করিয়া আছেন, তাঁহার চরিত্রে উল্লেখযোগ্যও তেমন কিছু নাই।

সাধুচরণ কৃষিজীবী হইলেও সামান্ত কিছু শিক্ষালাভ করিয়াছে। সে গোলোক বহুর একান্ত অল্পগত লোক। তাহার চরিত্রের মধ্যে তেমন কোন বৈশিষ্ট্য নাই। তাহাকে একটু ব্যক্তিত্বহীন বলিয়া অহুমিত হয়।

গোলোক বহুর পত্নী সাবিত্রীর চরিত্র জ্ঞী-চরিত্রগুলির মধ্যে অন্যতম প্রধান চরিত্র। কাহিনীর শেষাংশে তাঁহার যে শোচনীয় উন্মাদিনী মূর্তি আমরা দেখিতে পাই, তাহারই বৈপরীত্যকল্পে কাহিনীর প্রথমাংশে তাঁহার গৃহস্থ জীবনের পরম সুন্দর চিত্রটি পরিকল্পনা করা হইয়াছে। নাটকের আদর্শ বিচারে ইহার অপূর্ব সার্থকতাও স্বীকার করিতে হয়। সাবিত্রী এই শোচনীয় বিয়োগান্তক নাটকের সর্বাপেক্ষা অভিশপ্ত চরিত্র। এই কাহিনীর করণ রসের পরিবেশনে তাঁহার দান সর্বাপেক্ষা বেশী। তাঁহার উন্মাদ-জীবনের অংশটুকু লেখক অপূর্ব কৌশলে রচনা করিয়াছেন।

এই কাহিনীর প্রকৃত নায়িকা যে কে, তাহা স্থপষ্টভাবে অল্পভব করা যায় না। তবে নবীনমাধবের জ্ঞী সৈরিকীকে নায়িকা বলিয়া অভিহিত করা যায়। সৈরিকী নবীনমাধবেরই উপযুক্ত সহধর্মিণী। এই বিয়োগান্তক নাটকে তাঁহার ভাগেও ছুঁথের অংশ বড় কম পড়ে নাই। কিন্তু তিনি বিপদে পরম ধৈর্যশীল ও সকল বিষয়েই অত্যন্ত সংযতস্বভাব। কাহিনীর প্রথমাংশে

যখন গোলোক বহুর পরিবারের অন্তঃপুরের নিরুদ্বেগ জীবনে আসন্ন হুঃখ ছায়াপাত করে নাই, তখন সৈরিকী চরিত্রের যে দিক্টি লেখক নির্দেশ করিয়াছেন, তাহা গৃহস্থ-জীবনের এক অতি পরম রমণীয় সম্পদ। শব্দ-শাস্ত্রীর প্রতি প্রদায়, স্বামীর প্রতি প্রেমে, জা'র প্রতি স্নেহে তাঁহার অন্তঃকরণ এক অপূৰ্ব মহিমায় মণ্ডিত। এই নাটকের আখ্যানে দ্বন্দ্ব আসিয়াছে বাহির হইতে। সেইজন্ত ইহার ভিতরের সৌন্দৰ্য অক্ষুণ্ণ রাখা হইয়াছে। গোলোক বহুর পরিবারের আভ্যন্তরিক সৌন্দৰ্য অব্যাহতই আছে—এই পরিপূর্ণ সৌন্দৰ্যের উপর বাহিরের আকাশ হইতে অদৃশ্য স্ত্রেনপক্ষীর বজ্রনখর আসিয়া যেন অকস্মাৎ বিদ্ধ হইয়া এক শোচনীয় পরিণতির সৃষ্টি করিয়াছে। সৈরিকী গোলোক বহুর পরিবারের অথও সৌন্দৰ্যের অন্ততম উপাদান। সৈরিকীর ছোট জা' সরলতা সরলতারই প্রতীক। তাঁহার চরিত্রটি ক্ষুদ্র হইলেও কুন্দপুষ্পের মত সৌরভাকুল। উড এবং রোগ সাহেবকে দুইজন অত্যাচারী রূপে নাটকের মধ্যে উপস্থিত করিতে গিয়াও লেখক তাহাদের চরিত্র কোনরূপ ছাঁচে ঢালাই না করিয়া তাহাদের মধ্যে স্বাভাব্য রক্ষা করিয়াছেন। উড সাহেবের চরিত্রে নৈতিক শৈথিল্যের কোন পরিচয় নাই; তাঁহার বৈষয়িক বুদ্ধি প্রবল, এই বৈষয়িক স্বার্থসিদ্ধির জন্তই তিনি অন্তের উপর অত্যাচার করিয়া থাকেন; কিন্তু রোগ সাহেবের চরিত্রে বিষয়-বুদ্ধির পরিচয় নাই, তিনি নৈতিক দিক দিয়া অধঃপতিত, অতএব তাঁহার অত্যাচারের প্রণালী স্বতন্ত্র।

পূর্বেই বলিয়াছি, উচ্চশ্রেণীর সামাজিক চরিত্র সৃষ্টি অপেক্ষা নিম্নশ্রেণীর সামাজিক চরিত্রসৃষ্টিতেই দীনবন্ধুর অধিকতর কৃতিত্ব প্রকাশ পাইয়াছে। ইংরেজি সভ্যতার প্রচণ্ড প্রাবনে সমাজের উপরি স্তরে চিন্তার ও ভাবের জগতে যে এক পরিবর্তন আসিয়াছিল, তাহা তখনও কোনও স্থির রূপ লাভ করিতে পারে নাই। ইহা দ্বারা সমাজের নিম্নতম স্তরে তখন পর্যন্তও কোন পরিবর্তনের সূচনা দেখা দেয় নাই; ইহার জৈব ও মানসিক জীবন আগেও যেমন ছিল, তখনও তেমনই ছিল। কিন্তু উচ্চস্তরের এই পরিবর্তনশীল অবস্থায় দীনবন্ধু কোনও নির্দিষ্ট মান পান নাই। কলিকাতার ভদ্রসমাজ ও পল্লীর ভদ্রসমাজে তা পার্থক্য ছিলই, পরন্তু কলিকাতাতেও বিভিন্ন ধরণের দলের পাড়ার গোষ্ঠীর অনেক কৃত্রিম মান তখন ভৈর্যারী হইতেছিল; ইহারা একবার গড়িয়াছে, আবার ভাঙিয়াছে। সেইজন্ত দীনবন্ধুকে উচ্চস্তরের

চরিত্রগুলি বহুলাংশে কেবলমাত্র তাঁহার নিজস্ব কল্পনা আশ্রয় করিয়া গড়িতে হইয়াছে। সুতরাং ইহার কৃত্রিম এবং নিম্নশ্রেণীর চরিত্রগুলি বাস্তব হইয়া উঠিয়াছে। ‘নীল-দর্পণে’র মধ্যেও নিম্নশ্রেণীর চরিত্রই অধিকতর পরিষ্কৃত হইয়াছে। তাহাদের মধ্যে সর্বাপেক্ষা উল্লেখযোগ্য তোরাপ ও রাইচরণের চরিত্র। তোরাপ একজন অশিক্ষিত মুসলমান কৃষক, রাইচরণ সাধুচরণের কনিষ্ঠ ভ্রাতা, সেও একজন অশিক্ষিত কৃষক। যে দৃষ্টিভঙ্গি হইতে এই দুইটি চরিত্রের পরিকল্পনা করা হইয়াছে, তাহা সম্পূর্ণ বাস্তব। তোরাপের চরিত্রে এক আধটুকু আদর্শের ছোয়াচ লাগিয়াছে বলিয়া ভ্রম হইতে পারে, কিন্তু আত্মোপাস্ত চরিত্রটির বৈশিষ্ট্য লক্ষ্য করিলে ইহার এই দ্রুতি অতি সামান্যই বলিয়া মনে হইবে।

তোরাপ স্মারনিষ্ঠ, কর্তব্যপরায়ণ ও সাহসী। তাহার নিম্নলিখিত উক্তি হইতেই তাহার চরিত্রগত বৈশিষ্ট্যের কতকটা পরিচয় পাওয়া যাইবে—

তোরাপ। ম্যারে কান ফালাম না, মূই নোমোখারামি কত্তি পারবো না ;—যে বড়বাবুর জন্তি জাত বাঁচেচে, ঝার হিল্লের বসতি কান্ত নেগেচি, যে বড়বাবু হাল-গোব্ব বাঁচিলে নে ব্যাড়াচে, মিতো সাক্ষী দিয়ে সেই বড়বাবুর বাপকে কয়েদ ক’রে দেব ? মূই তো কথনুই পারবো না, জান কবুল। (২য় অঙ্ক, ১ম গর্তাঙ্ক)

কোন ভাবমূলক আদর্শের অনুপ্রেরণায় এই সকল উক্তি যে আন্তরিকতাহীন করিয়া রচিত হইয়াছে, তাহা নহে—তোরাপের চরিত্রেরই এমন বৈশিষ্ট্য সৃষ্টি করা হইয়াছে যে, তাহার পক্ষে এই সকল কথা একান্তই স্বাভাবিক বলিয়া মনে হয়। তোরাপের সহযোগিতায় নবীনমাধব যে দৃশ্যে নীলকরের কবল হইতে ক্ষেত্রমণিকে উদ্ধার করিয়াছিলেন, সেই দৃশ্যটি একটু অবাস্তব হইয়া উঠিলেও এই নাটকের পক্ষে ইহা একান্তই প্রয়োজনীয় হইয়াছে। সৃষ্টির নৈপুণ্যে তোরাপের চরিত্র গ্রন্থের সর্বত্রই জীবন্ত বলিয়া মনে হয়।

এই শ্রেণীর চরিত্রের মধ্যে রাইচরণের চরিত্রই সর্বাপেক্ষা উৎকৃষ্ট। ইহার মধ্যে অবাস্তব আদর্শের কোনই ছোয়াচ লাগে নাই। অতি সাধারণ সরল প্রকৃতির গ্রাম্য কৃষক যুবকের চরিত্র ইহা হইতে বাস্তব করিয়া কেহ অঙ্কিত করিতে পারিয়াছেন কিনা সন্দেহ। রাইচরণ অত্যন্ত একগুঁয়ে প্রকৃতির লোক। তাহার সাহস অপরিমেয়, কিন্তু তাহা ছঃসাহসের পর্যায়ভুক্ত নহে। তোরাপ ছঃসাহসী, কিন্তু রাইচরণের তেজ অপরিমিত হইলেও তাহা একটু বাহ্যিক ভীকতা দ্বারা প্রচ্ছন্ন। তাহার চক্ষুর সম্মুখে নীলকরের আমীন যখন

তাহার সাঁপোল-তলার জমিতে দাগ মারিয়া গেল, তখন সে অন্তরের ক্রোধ অন্তরের মধ্যে চাপিয়া রাখিয়াছে। মাত্র আইনের আশ্রয় লইবে বলিয়া আমীনকে শাসাইয়াছে। তারপর বাড়ীতে আসিয়া সাধুচরণের কাছে তাহা সন্ধোধে ব্যক্ত করিয়াছে। কিন্তু তোরাপ হইলে হয়ত সেই আইন নিজের হাতেই তুলিয়া লইত। তবু রাইচরণের চরিত্রই সাধারণ কৃষকের পক্ষে অধিকতর স্বাভাবিক বলিয়া মনে হয়।

দ্বিতীয় অঙ্কের প্রথম গর্তাঙ্কে যে চারিজন রাইরতের চিত্র অঙ্কিত করা হইয়াছে, তাহাদের প্রত্যেকের চরিত্রগত বৈশিষ্ট্য লেখক ক্ষুদ্র পরিধিটুকুর মধ্যে যে ভাবে বাঁচাইয়া লইয়া চলিয়াছেন, তাহাতে তাহার অপূর্ব কৃতিত্ব প্রকাশ পাইয়াছে। ইহাতে বিচিত্র লোক-চরিত্রে লেখকের গভীর জ্ঞানের পরিচয় পাওয়া যায়।

নিম্নশ্রেণীর স্ত্রী-চরিত্রের মধ্যে আত্মরী অগ্রতম প্রধান চরিত্র। আত্মরী গোলোক বহুর গৃহের পরিচারিকা। দীনবন্ধুর স্বাভাবিক হাস্যরস এই চরিত্রটির মধ্য দিয়া অনাবিল শ্রোতে প্রবাহিত হইয়াছে। ‘নীল-দর্পণ’ের নিরবচ্ছিন্ন কারুণ্যের নীরস মরুভূমির মধ্যে আত্মরীর পরিহাস-রসিকতাই একমাত্র ‘ওয়েসিসে’র কাজ করিয়াছে। এই বিষয়ে এই চরিত্রটির সার্থকতা অপরিমেয়। অবশ্য প্রশ্ন উঠিতে পারে, যে-নাটকের প্রথম হইতেই করুণ রসের অবতারণা করা হইয়াছে এবং শেষ পর্যন্ত ক্রমে তাহাই মাত্রা চড়াইতে চড়াইতে গিয়া চরমে পৌছিয়াছে, তাহাতে হাস্যরসের অবতারণার আদৌ কোন প্রয়োজন ছিল কি না। তবে ইহাও স্পষ্টই অসম্ভব করিতে পারা যায় যে, আত্মরীর চরিত্র মূল কাহিনীর অন্তর্ভুক্ত নহে; বিশেষতঃ কাহিনীর যে অংশে তাহার হাস্য-রসিকতা স্থান পাইয়াছে, তাহাতে আসন্ন বিবাদের আভাস থাকিলেও সেই বিবাদ একান্তভাবে নিশ্চিত হইয়া উঠে নাই। তারপর গোলোক বহুর পরিবার যখন বিবাদের ছায়ায় আচ্ছন্ন হইয়া গেল, তখন আর একবার মাত্র আত্মরীর সাক্ষাৎ পাই (৫ম অঙ্ক, ২য় গর্তাঙ্ক)। তখন সে আত্মরী আর নাই, সে মরিয়াছে। কারণ, তাহার পরিহাস-রসিকতা লইয়াই সে বাঁচিয়া ছিল, তাহা হইতে বঞ্চিত করিয়া লেখক একান্ত প্রয়োজনের জন্যই মাত্র একটি পরবর্তী দৃষ্টে তাহার অবতারণা করিয়াছেন, কিন্তু সে পূর্ব আত্মরীর ছায়া মাত্র; পরিহাস বাহার স্বভাব-সিদ্ধ, তাহাকে অশ্রমুখী করিয়া রসমঞ্চে আর অবতীর্ণ না করাইগেই



ভাল হইত। এই শোচনীর বিয়োগান্তক কাহিনীর শেষ দিকে লেখক তাহার কথা একেবারে বিস্মৃত হইয়া গিয়া আর্টের মর্খাদা রক্ষা করিয়াছেন।

‘নীল-দর্পণ’ নাটকের অন্ত্যতম জ্রীচরিত্র পদী ময়রাণী দীনবন্ধুর একটি সার্থক সৃষ্টি। মধ্যযুগের বাংলা সাহিত্য কিংবা লোক-সাহিত্য ইত্যাদির মধ্যেও এই শ্রেণীর চরিত্রের সন্ধান পাওয়া যায়, তাহার। যোগিনী, মালিনী, কুট্টিনী ইত্যাদি নামে পরিচিত, কিন্তু বিশিষ্ট চরিত্ররূপে ইহাদের কোন সার্থকতা প্রকাশ পায় নাই, ইহাদের নির্বিশেষ বা ছাঁচে ঢালাই আদর্শে এক একটি রূপই তাহাতে প্রকাশ পাইয়াছে। কিন্তু দীনবন্ধু বাংলা সাহিত্যে সর্বপ্রথম এই শ্রেণীর চরিত্রকে রক্তমাংসের একটি জীবন্ত রূপ দিয়াছেন। ইহার এই জীবন্ত রূপ দিবার পক্ষে তাহার নিজস্ব দুইটি গুণই অবলম্বন ছিল—তাহা সহানুভূতি ও অভিজ্ঞতা। দীনবন্ধুর এই দুইটি গুণ এই চরিত্রকে আশ্রয় করিয়া সার্থক ভাবে রূপায়িত হইয়াছে। পদী ময়রাণী এক অতিক্রান্তযৌবনা গ্রাম্য ভট্টা নারী। সে রোগ সাহেবের উপপত্নী এবং তাহার কামনার ইন্ধন যোগাইবার জন্য বহু কুলবালার সর্বনাশ করিয়াছে। ইহা তাহার বাহিরের পরিচয়; কিন্তু সে নারী, তাহার অন্তর বলিয়া একটি জিনিস আছে, সে তাহা বিসর্জন দেয় নাই। এইখানেই তাহার জীবনের দ্বন্দ্ব। সে যদি সহজভাবে তাহার বহির্মুখী জীবনাচরণকে গ্রহণ করিতে পারিত, তবে তাহার দুর্কার্য তাহার জীবনে কোন অসন্তোষ সৃষ্টি করিতে পারিত না। কিন্তু সে তাহার স্বাভাবিক নারীহৃদয় লইয়া সমাজের আর দশজনের মত বাঁচিয়া থাকিতে চায়, তাহার সৃণিত জীবনকেই জীবনের একমাত্র পথ বলিয়া সে মানিয়া লইতে পারে নাই। সেইজন্য সাহেবের মুখে কচি কচি মেয়েগুলিকে আনিয়া ধরিয়া দিতে সে বেদনাবোধ করে, ক্ষেত্রমণির কাতর অহ্নন শুনিয়া তাহাকে ছাড়িয়া দিবার জন্য করুণ মিনতি জানায়, সাহেবের লাঠিয়াল যখন গ্রাম লুণ্ঠ করিতে যায়, তখন তাহাদিগকে থিঙ্কার দেয়, সন্তানতুল্য শিশুরা যখন তাহাকে পথে পাইয়া অপমানিত করে, তখন তাহাদিগের সঙ্গে আত্মীয়তার সম্পর্কের কথা তুলিয়া এ কার্য হইতে নিবৃত্ত হইতে করুণ ভাষায় অহুরোধ করে। তাহার নিঃসন্তান নারীহৃদয় কাহারও পিসি, কাহারও দিদি হইয়া সমাজের দশজনের মত বাঁচিয়া থাকিবার জন্য হাহাকার করিয়া উঠে। সে কুলটা, কিন্তু সে নারী হৃৎকুঁয়ার গুণ লজ্জাকে জলাঞ্জলি দেয় নাই, নবীনমাধব সহসা পথের

যাবস্থানে তাহার সম্মুখে আসিয়া পড়িয়া গেলে সে লজ্জায় জিভ কাটিয়া মুখের উপর দীর্ঘ ঘোমটা টানিয়া পলাইয়া যায়। একটি পতিতার হৃদয়ের দীনতম মানবিক অভিলাষ যে কি হইতে পারে, দীনবন্ধু স্বগভীর মানব-প্রেমের ভিতর দিয়া এখানে তাহাই উপলব্ধি করিয়াছেন। সেক্সপীয়ারের রচনার গুণে কুসীদজীবী নরমাংস-লোলূপ ইহুদি শাইলকও সর্বজনীন সহানুভূতির পাত্র হইয়া উঠিয়াছিল, দীনবন্ধুরও রচনার গুণে এই নিত্যস্থায়ী চরিত্র পদী ময়রাণীও সর্বজনীন সহানুভূতির পাত্রী হইয়া উঠিয়াছে। বহিমুখী জীবনাচরণের আবর্জনার অন্তরালেও যে নারীর অন্তর্মুখী নারীত্ব সর্বদা সজাগ ও সক্রিয় থাকে, দীনবন্ধুর এই চরিত্রটি তাহার উপলব্ধিতে সার্থক হইয়া উঠিয়াছে।

কৃষক-বালিকা ক্ষেত্রমণির চরিত্রটিও স্বাভাবিকতার গুণে অপূর্ব সার্থকতা লাভ করিয়াছে। মাত্র কয়েকটি দৃশ্যে তাহার আবির্ভাব হইলেও এই নাটকের যথার্থ ট্রাজিক রস ইহাকে আশ্রয় করিয়াই বিকাশ লাভ করিয়াছে। সে পরিবারের একমাত্র সন্তান, বিশেষতঃ কন্যাসন্তান; সেইজন্য মাতাপিতা ও পিতৃব্যের স্নেহ-গমতার আধার। শৈশব হইতেই সে জীবনের একটি রূপ সম্পর্কেই পরিচিতা—তাহা স্নেহ। তাহার সজ্জা বিবাহ হইয়াছে, বিবাহিত জীবনে সে আর একটি রসের আশ্রয় পাইয়াছে, তাহা স্বামিপ্রেম। তাহার স্বামিপ্রেম যে কত সত্য ছিল, তাহা তাহার নারীধর্ম রক্ষা করিবার শক্তির মধ্য দিয়াই প্রকাশ পাইয়াছে। মাতাপিতা ও পিতৃব্যের স্নেহ এবং স্বামীর প্রেম দ্বারা তাহার বালিকা-জীবন ধন্য হইয়াছে। তারপর রোগ সাহেবের কক্ষে একদিন জীবনের এক অতি নির্মম ও ভয়ঙ্কর রূপ যখন তাহার সম্মুখে আত্মপ্রকাশ করিল, তখন তাহা তাহার অভ্যন্তর জীবনের সঙ্গে বিরূপ এক বাবধান সৃষ্টি করিল, সে তখন তাহার সহজাত বৃত্তিগুলি বিকাশ করিয়া নারীধর্ম রক্ষা করিতে প্রবৃত্ত হইল। এই দুইটি পরস্পর বিপরীতধর্মী অবস্থার মধ্যে যে একটি বৈপরীত্য সৃষ্টি হইয়াছে, তাহা উচ্চাঙ্গের নাটকীয় গুণসমৃদ্ধ, সেইজন্যই এই দৃশ্যটির আকর্ষণ এত অধিক। এই দৃশ্যটির ভিতর দিয়া ক্ষেত্রমণির চরিত্র অহসরণ করিলে বুঝা যায় যে, অভ্যাসায়ত্ত গুণ ও স্বভাববিন্দু গুণের মধ্যে যে শেখোক্ত গুণেরই শক্তি বেশি, দীনবন্ধু মানব-চরিত্র সম্পর্কে এই আধুনিক সমাজ ও মনোবিজ্ঞান সম্মত বুদ্ধির অধিকারী ছিলেন। নারী কি দ্বারা তাহার নারীধর্ম রক্ষা কত? সমাজের

রক্তচক্ষু দেখিয়া, না অন্তরের শাস্তী নারীবৃত্তি দ্বারা? দীনবন্ধু এই দৃষ্টে তাহার জবাব দিয়াছেন।

ক্ষেত্রমণির জননী রেবতীর চরিত্রটি দীনবন্ধুর আর একটি সার্থক সৃষ্টি। এক স্নগ্ধীর দুর্ধোগের মধ্যে নিজের একমাত্র সন্তানের প্রাণ ও ধর্মরক্ষায় ক্ষমা এই কৃষকজননীর মর্মবেদনার এক অতি করুণ ও বাস্তব পরিচয় এই চরিত্রটির মধ্য দিয়া প্রকাশ পাইয়াছে। রেবতী সন্তানের জননী, ইহাই এই কৃষক রমণীর একমাত্র পরিচয়, সমাজ ও ধর্মের নৈতিক শাসন দ্বারা তাহার স্বাভাবিক জননী-হৃদয় কৃত্রিম হইয়া উঠিতে পারে নাই। নিরক্ষরা কৃষক রমণীর ইহা একটি সার্থক পরিচয়; সে তাহার এই পরিচয়, শেষ পর্যন্ত রক্ষা করিয়াছে। সেইজন্য ক্ষেত্রমণির মৃত্যুর মুহূর্তেও সে একথা বলিতে পারিয়াছে,—‘সাহেবের সঙ্গে থাকা যে মোর ছিল ভাল মা রে, মুই মুখ দেখে জুড়াতাম মা রে……’ হিন্দুরমণীর নীতিবোধ তাহার নাই, সর্বসংস্কার-মুক্ত শাস্তী জননীর স্নেহবোধই তাহার মধ্যে সক্রিয় ছিল।

নিম্নশ্রেণীর পুরুষ-চরিত্রের মধ্যে রাইচরণের চরিত্র আরও একটু বিশেষত্ব আছে। সে কৃষক, নিজের হাতে মাঠে লাঙ্গল ঠেলে, স্বভাবতঃই মাঠের সঙ্গে জমির সঙ্গে তাহার একটি বিশেষ সম্পর্ক স্থাপিত হইয়াছে; এই সম্পর্ক এই নাটকের আর কোন চরিত্রেরই নাই, ইহাতে অগ্রাগ্র কৃষক-চরিত্র থাকিলেও যথার্থ লাঙ্গল কাঁধে কিংবা মাঠের জমিতে হাল ঠেলিতে আর কাহাকেও দেখা যায় নাই। সেইজন্য জমির স্বার্থে আঘাত লাগিলে সে কোথায় আত্মহারা হইয়া যায়, তাহার মুখের সহজাত ভাষায় সেই ক্রোধ প্রকাশ পায়; কিন্তু ক্রোধ তাহার যত প্রবল হউক, আত্মরক্ষার জৈবধর্মও সে স্বাভাবিক ভাবেই পালন করিতে সম্পূর্ণ অভ্যস্ত। সেই সূত্রেই তাহার অন্তরে একটু ভীকতার স্পর্শ লাগিয়াছে। সে গায়ের শক্তিতে ‘বুনো মোষ’, অন্তরে শিশুর মত ভীক। সেইজন্যই নীলকরের উত্তম গ্রামচাঁদের সম্মুখে দাঁদাকে পরামর্শ দেয়, ‘বা স্ত্রাকে নিতি চাচ্ছে স্ত্রাকে দে।’

‘নীল-দর্পণ’র মধ্যেই সর্বপ্রথম বাংলা নাটকে বিস্তৃত চরিত্র সমালোচনার অবকাশ পাওয়া গেল। কর্মের পরিধি যতই সঙ্কীর্ণ হউক, প্রত্যেকটি চরিত্রই তাহার স্বকীয় বৈশিষ্ট্যের মধ্যে সুস্পষ্ট হইয়া উঠিয়াছে; আর বিশেষতঃ ইহাদের সমগ্র অংশই বাঙ্গালী জীবনের প্রত্যক্ষ ক্ষেত্র হইতে আবিষ্কৃত।

দীনবন্ধুর 'নীল-দর্পণ' যখন প্রকাশিত হয়, তখন পর্যন্তও বাংলা গল্প ভাষার আদর্শ স্থির হয় নাই। মাত্র দুই বৎসর পূর্বে বাংলা গল্প সাহিত্যের যুগান্তকারী পুস্তক 'আলালের ঘরের দুলাল' প্রকাশিত হইয়াছে। ইহার ভাষা তখন পর্যন্তও বাংলা গল্পে ব্যবহার্য ভাষা বলিয়া গৃহীত হয় নাই। ইহা প্রকাশিত হওয়ার পণ্ডিত বাংলা বা বিজ্ঞানাগর-অক্ষয় প্রবর্তিত ভাষার প্রভাব যে ক্ষুণ্ণ হইয়াছিল, তাহাও নহে—পণ্ডিত বাংলার প্রভাব তখনও অপ্রতিহতই ছিল। বিশেষতঃ নাটকে ব্যবহার্য আদর্শ ভাষা তখন পর্যন্ত স্থির হয় নাই। অতএব দীনবন্ধু এবিষয়ে নির্দিষ্ট কোন আদর্শের অনুসরণ করিবার সুযোগ পান নাই। সেইজন্ত তিনি তৎকাল-প্রচলিত গল্প-রচনার দুইটি রীতিই তাঁহার গ্রন্থমধ্যে গ্রহণ করিলেন। উচ্চশ্রেণীর শিক্ষিত চরিত্রগুলির জন্ত তিনি পণ্ডিত বাংলা ও নিম্নশ্রেণীর অশিক্ষিত চরিত্রগুলির জন্ত আলালী ভাষা ব্যবহার করিলেন। অবশ্য আলালী ভাষা বাংলার বিশেষ এক অঞ্চলের কথ্য ভাষা, 'নীল-দর্পণে' ব্যবহৃত আলালী রীতির ভাষা স্বতন্ত্র এক অঞ্চলের কথ্য ভাষা। 'আলালে'র নায়ক-নায়িকা ও 'নীল-দর্পণে'র নিম্নশ্রেণীর নায়ক-নায়িকাদের সম্পর্কগত প্রাদেশিক পার্থক্যের জন্ত তাহাদের ভাষায় বাহ্যতঃ কিছু ভারতম্য লক্ষিত হয়, কিন্তু আভ্যন্তরিক প্রেরণা উভয়তঃই অভিন্ন। এই ভাবে 'নীল-দর্পণে'র ভাষায় অংশতঃ 'আলালে'র প্রভাব স্বীকার করিতেই হয়।

চরিত্র-সৃষ্টিতে 'নীল-দর্পণে'র এই দ্বিবিধ ভাষা কি প্রকার সহায়ক হইয়াছে, তাহা এখন বিচার করিয়া দেখিতে হইবে। কথ্যভাষাগত বৈচিত্র্য থাকিলেই যে নাটকীয় সংহতি নষ্ট হইবে, তাহা নহে। সংস্কৃত নাট্যসাহিত্যই তাহার প্রমাণ। অতএব চরিত্রানুযায়ী ভাষা নির্বাচন করায় তাঁহার নাটকে কোন ক্রটি পরিলক্ষিত হইতে পারে না। তবে যে ভাষা তিনি ব্যবহার করিয়াছেন, তাহা ব্যবহার্য কি না, তাহাই বিচার করিতে হইবে।

উচ্চশ্রেণীর চরিত্রে তিনি যে ভাষা ব্যবহার করিয়াছেন, তাহা বহুলাংশেই পণ্ডিত বাংলা। নবীনমাধবের উক্তি হইতে কতক অংশ উদ্ধৃত করিয়া দেখান যাইতেছে,

নবীন। আজ্ঞে, জননীর পরিতাপ বিবেচনা ক'রে কি কালসর্প ক্রোড়স্থ শিশুকে সংশয় করিতে সম্মুচিত হয়? আমি অনেক স্তুতিবাদ করিলাম, তা তিনি কিছুই বুঝিলেন না। সাহেবের সেই কথা, তিনি বলেন, পঞ্চাশ টাকা লইয়া বাট বিয়া নীলের লেখাপড়া করিয়া দাও, পরে একেবারে দুই সনের হিসাব চুকাইয়া দেওয়া যাইবে।—১ম অঙ্ক, ১ম গর্তাঙ্ক।

কথোপকথনের ভাষা হিসাবে এই ভাষার ক্ষুদ্র অবস্থা স্বীকার্য। ইহার গতি আড়ষ্ট ও রচনা কষ্টকল্পিত। কিন্তু নাট্যিক সংলাপের ভাষা আরও অনেক জোরালো ও স্বচ্ছন্দ-গতি হওয়া প্রয়োজন। এই পণ্ডিত বাংলাকে আদর্শ করিয়াও দীনবন্ধু নাটকীয় সংলাপে কথ্যভাষার ব্যবহারিক উপযোগিতা যে বিশেষভাবেই উপলব্ধি করিয়াছিলেন, তাহা তাঁহার দুরূহ পণ্ডিতি বাংলার সঙ্গে স্থানে স্থানে কথ্য ভাষার মিশ্রণের দৃষ্টান্ত হইতেও অনুমান করা যাইবে। নিম্নে তাহার একটি দৃষ্টান্ত উদ্ধৃত করা যাইতেছে—

নবীন। হা বিধাতঃ! এ বংশে কখন যা না হইয়াছিল, তাই ঘটিল। পিতা আমার অতি নিরীহ, অতি সরল, অকপট-চিত্ত, বিবাদ-বিসংবাদ করে বলে, জানেন না, কখন গ্রামের বাহির হন না, কোজদারীর নামে কল্পিত হ'ন, লিপি পাঠ ক'রে চক্ষের জল ফেলিয়াছেন। ইল্লাবাদে বাইতে হইলে ক্রিপ্ত হইবেন, কয়েদ হ'লে জলে খাঁপ দিবেন। হা! আমি জীবিত থাকিতে আমার পিতার এই দুর্গতি হবে? মাতা আমার পিতার স্থায় ভীতা ন'ন, তাঁহার সাহস আছে, তিনি একেবারে হতাশ হন না, তিনি একাগ্রচিত্তে ভগবতীকে ডাকিতেছেন। কুরঙ্গনয়না আমার দাবায়ির কুরঙ্গণী হয়েছেন, ভয়ে ভাবনায় পাগলিনীপ্রায়; কুটীর গুলামে তাঁহার পিতার পক্ষ হয়, তাঁর সত্য চিন্তা, পাছে পিতার সেই গতি ঘটে। আমি কতদিকে সাধনা করিব? সপরিবারে পলায়ন করা কি বিধি?—না, পরোপকার পরম ধর্ম, সহসা পরাধুখ হ'ব না।—২য় অঙ্ক, ৩য় গর্ভাঙ্ক।

উদ্ধৃত অংশের মধ্যে একটি বিষয় লক্ষ্য করা যায় যে, বহিমচল্ল যে-ভাবে তাঁহার রচনায় পণ্ডিতি বাংলা ও 'আলালী' ভাষার মধ্য পথ অবলম্বন করিয়া-ছিলেন, ইহার মধ্যেও তাহার প্রয়াস দেখিতে পাওয়া যায়; কথ্যভাষার প্রতি অহুরাগের লক্ষণ ইহার মধ্য দিয়াও স্পষ্ট হইয়া উঠিয়াছে।

'নীল-দর্পণ'ের নিয়ন্ত্রণের চরিত্রগুলির কথোপকথনে দীনবন্ধু যে ভাষার ব্যবহার করিয়াছেন, তাহা বিশেষভাবে লক্ষ্য করিবার যোগ্য। পূর্বেই বলিয়াছি, 'আলালের ঘরের দুলাল'-এর মত ভাষায় সাহিত্য রচনার একটি হ্রাসাহসিক প্রয়াস ইতিপূর্বেই বাংলা সাহিত্যে দেখা দিয়াছিল। অন্তর্বহু দীনবন্ধু তাঁহার চরিত্রগুলির মুখে একেবারে স্থানীয় কথ্যভাষা ব্যবহার করাইয়া এই নূতন প্রচেষ্টাকেই তাঁহার সাহিত্যে পরোক্ষে স্বীকার করিয়া লইবার প্রয়াস পাইয়াছিলেন। দীনবন্ধুর পরবর্তী কোন কোন রচনায় আলালী ভাষার প্রতি তাঁহার আকর্ষণের আরও পরিচয় পাওয়া যাইবে। আলালী ভাষার আদর্শ যদি দীনবন্ধুর সম্মুখে না থাকিত, তাহা হইলে তিনি

এই সকল ক্ষেত্রে কি করিতেন, তাহা বলা যায় না। কিন্তু একটা প্রচেষ্টা যখন পূর্ব হইতেই সাহিত্যে আরম্ভ হইয়াছিল, তাহার অঙ্গসরগ করিয়া দীনবন্ধু যে নূতন কিছুই করেন নাই, তাহা সত্য।

এই ভাষা নাট্যিক চরিত্র-বিকাশের পক্ষে কতদূর সহায়ক হইয়াছে, তাহা আলোচনা করিতে গিয়া, এই সম্পর্কে বঙ্কিমচন্দ্রের উক্তিটি বিশেষভাবে স্মরণ করিতে হয়। তিনি বলিতেছেন, ‘তোরাপের ভাষা ছাড়িলে তোরাপের রাগ আর তোরাপের রাগের মত থাকে না ; আত্মীর ভাষা ছাড়িলে, আত্মীর তামাসা আর আত্মীর তামাসার মত থাকে না ; নিমটাদের ভাষা ছাড়িলে, নিমটাদের মাতলামি আর নিমটাদের মাতলামির মত থাকে না।—সবটুকু দিতে হ’বে। দীনবন্ধুর সাধ্য ছিল না বলেন—যে, “না, তা হবে না।” তাই আমরা একটা আন্ত তোরাপ, আন্ত নিমটাদ, আন্ত আত্মরী দেখিতে পাই। কুচির মুখ রক্ষা করিতে গেলে, হেঁড়া তোরাপ, কাটা আত্মরী, ভাঙ্গা নিমটাদ আমরা পাইতাম।’ সমগ্রভাবে প্রত্যেকটি চরিত্র বাস্তব করিয়া তুলিবার পক্ষে ‘নীল-দর্পণ’র নিয়ন্ত্রণীয় চরিত্রগুলির ব্যবহৃত ভাষাই যে একমাত্র ভাষা, তাহা বঙ্কিমচন্দ্রের এই উক্তি হইতেই বুঝিতে পারা যাইবে। চরিত্রগত স্বাভাব্য সৃষ্টিরও ইহা অপরিণীম সহায়ক। অতএব বস্তুতাত্ত্বিক দীনবন্ধুর এই শ্রেণীর চরিত্রগুলির সার্থকতায় তাহার এই ভাষার কৃতিত্ব নিতান্ত অল্প নহে।

‘নীল-দর্পণ’ করুণ-রসাত্মক নাটক হইলেও ইংরেজি সাহিত্যে যাহাকে ট্রাজিডি বলা হয়, ইহা সেই শ্রেণীর রচনা নহে। সংগ্রামশীল মানবের পরাজয়ের পরিচয়ই ট্রাজিডির পরিচয়—ইহা নরনারীর স্বাধীনতা অস্তরের তিলে তিলে অবক্ষয়ের অভিব্যক্তি। সেইজন্য মৃত্যুমাত্রই ট্রাজিডি নয়, প্রাপ্তি মাত্রই কমেডি হয় না। ট্রাজিডিতে পরাজয়ই একমাত্র সত্য নয়, অনেক বড় সত্য আত্মরক্ষার জন্য তাহার স্বকণ্ঠন সংগ্রাম। ‘নীল-দর্পণ’র মধ্যে আত্মরক্ষার এই সংগ্রামের পরিচয় প্রকাশ পাইতে পারে নাই। সংগ্রামহীন জীবন এখানে কেবলমাত্র ঘটনার স্রোতে গা ভাসাইয়া দিয়া শেষ পর্যন্ত চলিয়া গিয়াছে। ক্ষেত্রমণির মধ্যে আত্মরক্ষার সংগ্রামের যে পরিচয় আছে, তাহাতে ট্রাজিডির বীজ থাকিলেও পূর্ণাঙ্গ ট্রাজিডির পরিচয় নাই ; কারণ, ক্ষেত্রমণি নায়ক কিংবা নায়িকা চরিত্র নহে, সামগ্রিক ভাবে মূল কাহিনীর ধারা সে কোন দিক দিয়াই নিয়ন্ত্রিত করিতে পারে নাই। সাধারণতঃ নায়ক-নায়িকার পতনের মধ্য দিয়া ট্রাজিডির করুণ রস নিবিড়তা লাভ করে ;

কিন্তু ‘নীল-দর্পণ’ নাটকে স্থম্পষ্ট কোন নায়ক কিংবা নায়িকা নাই। সেইজন্য ইহার মধ্যে কাহারও পরাজয় গভীরভাবে অন্তরের মধ্যে দাগ কাটিয়া স্থায়িক লাভ করিতে পারে না।

‘নীল-দর্পণ’ নাটকের আর একটি প্রধান ত্রুটি এই যে, একটি সামাজিক সমস্তার পটভূমিকায় ইহার কাহিনীর সূচনা হইয়াছিল, কিন্তু শেষ পর্যন্ত ইহা একটি পারিবারিক ঘটনার মধ্যে সীমাবদ্ধ হইয়া পড়িয়াছে, তৎকালীন সমাজের বৃহত্তর একটি অর্থনৈতিক সমস্যাই সূচনাতে ইহার লক্ষ্য ছিল, কিন্তু শেষ পর্যন্ত দুইটি পরিবারের অন্তঃপুরচারী নারীসমাজের হাহাকারের মধ্যে ইহা সীমাবদ্ধ হইয়া পড়িয়াছে। কাহিনীর এই কেন্দ্রচ্যুতি এই নাটকের একটি প্রধান ত্রুটি হইয়া রহিয়াছে।

এই নাটকের কোন কোন অংশে চিরন্তন জীবন-সত্যের অভিব্যক্তি ইহার একটি বিশিষ্ট গুণ, কেবলমাত্র সাময়িক উদ্বেগের মধ্যে ইহা সীমাবদ্ধ হইয়া থাকিলে ইহার সম্পর্কে এত কথা বলিবার প্রয়োজন হইত না। কৃষক-বালিকা ক্ষেত্রমণির আপৎকালীন আচরণ এবং কৃষক-বধূ রেবতীর সন্তানের মৃত্যুর মুহূর্তে সর্বগৎস্কার-নিরপেক্ষ যে শাস্ত জীবন-বোধের বিকাশ দেখা গিয়াছে, তাহা বাংলা নাটকের ক্ষেত্রে অত্যাশ্চর্য্য হলভ নহে।

দীনবন্ধুর দ্বিতীয় নাটক ‘নবীন-তপস্বিনী’। নাটকখানি প্রিয় সুহৃদ বঙ্কিম-চন্দ্রকে উৎসর্গ করা হইয়াছে। ‘নীল-দর্পণ’ দীনবন্ধুর প্রতিষ্ঠা দৃঢ় ও সুদূর-প্রসারী করিয়াছিল। নিজেস্বরূপ শক্তির উপর তখন নাট্যকারের কিঞ্চিৎ আস্থা জন্মিয়াছে। সেইজন্য সসঙ্কোচে উৎসর্গপত্রে তিনি লিখিয়াছেন, ‘আমার “নবীন-তপস্বিনী” প্রকৃত তপস্বিনী—বসনভূষণবিহীন—সুতরাং জনসমাজে যদি “নবীন-তপস্বিনী”র সমাদর হয়, তাহা সাহিত্যাত্মরাগী মহোদয়গণের সজ্জনতার গুণেই হইবে।’ বস্তুতঃ, এই নাটকখানি দীনবন্ধু সাহিত্যিকবুদ্ধি প্রণোদিত হইয়াই লিখিয়াছেন; প্রথম নাটকের মত ইহা উত্তেজনাশূলক আবেগপ্রধান সমসাময়িক ঘটনা অবলম্বনে রচনা করেন নাই। হান্তরসিক কাব্যপ্রিয় দীনবন্ধু এখানে কিছু সাহিত্যিক রস পরিবেশন করিতে চাহিয়াছেন। দীনবন্ধু যে সেক্সপীয়র ও সংস্কৃত সাহিত্যের রোমাটিক কাব্যাদর্শের দ্বারা প্রভাবিত হইয়াছিলেন, এই নাটকে তাহার প্রথম পরিচয় পাওয়া যায়। দীনবন্ধু প্রধানতঃ হান্তরসিক। হান্তরসসৃষ্টিতেই তাহার প্রতিভার সম্যক বিকাশ হইয়াছে। হান্তরস এই নাটকের মূল উপজীব্য

না হইলেও তাহা ইহার একটি প্রধান অংশ জুড়িয়া আছে এবং দর্শকসাধারণের প্রধান আকর্ষণরূপে নাটকের সার্থকতা বিধান করিয়াছে। বস্তুতঃ হান্তরসিক দীনবন্ধু এবং রোমান্সমূলক কল্পনাবিলাসী দীনবন্ধু এখানে একত্র অবস্থান করিতেছেন।

এই নাটকের কাহিনীভাগ এইরূপ :—নিঃসন্তান রাজা রমণীমোহনের জ্যেষ্ঠা মহিষী নিরুদ্দিষ্টা এবং কনিষ্ঠা মহিষী বিগতা হওয়ার তাঁহার জন্ত পাত্রী অন্বেষণ চলিতেছিল। সভাপণ্ডিত বিজ্ঞানভূষণ মহাশয়ের একমাত্র কন্যা সর্বগুণসম্পন্না, পরমাসুন্দরী কামিনীই যে রাজমহিষী হইবার উপযুক্ত। সে বিষয়ে সভাসদেৱা একমত। রাজা কিন্তু সর্বদাই ত্রিয়মাণ থাকেন। বহু দিন পরে বড় রাণীর জন্ত তাঁহার শোক উথলিয়া উঠিল। রাজমাতা ও ছোট রাণীর অমানুষিক অত্যাচারে এবং রাজার অবিচারে মিথ্যাপবাদভীতা গর্ভবতী বড় রাণী যে প্রাণত্যাগ করিয়াছেন—ইহাই সাধারণের বিশ্বাস ছিল। কিন্তু রাজসভায় বড় রাণীর লিখিত বহু পুরাতন একখানি পত্র পাঠে সকলে জানিতে পারে যে, বড় রাণী প্রাণত্যাগ করেন নাই। তিনি একটি পুত্র প্রসব করিয়াছেন। পত্রের শেষে প্রার্থনা ছিল এই যে, সেই পুত্র যদি কখনও রাজার সম্মুখে উপস্থিত হয়, তবে তিনি যেন তাহাকে কোলে স্থান দেন। রাজা বহু বৎসর অমুসন্ধানের পর তাহাদের পুনঃ-প্রাপ্তির আশা ত্যাগ করিয়াছেন। নিজেকেই তাঁহার মৃত্যুর কারণ নির্ণয় করিয়া প্রায়শ্চিত্তস্বরূপ বনগমনের অভিপ্রায় রাজসভায় ব্যক্ত করিলেন। এমন সময় বিজ্ঞানভূষণ মহাশয় বিজয় নামে এক যুবককে বন্দী করিয়া রাজদ্বারে বিচার-প্রার্থী হইলেন। বিজয় এ রাজ্যে নব আগন্তুক। এক তপস্বিনীর পুত্র বলিয়া তাহাকে কেহ কেহ জানিত। একদিন রাজোদ্যানে পুষ্পচয়নচ্ছলে বিজয় ও কামিনী উভয়ে উভয়ের রূপ-গুণ-মুগ্ধ হয়। তপস্বী বিজয়ের প্রতি অমুরাগবশতঃ কামিনীর তপস্বিনী-বেশধারণে তাহার মাতা সুরমা কন্যার মনোভাব জানিতে পারিলেন। বিজ্ঞানভূষণ কন্যাকে রাজার সহিত বিবাহ দিতে উত্তোষী হইলেও সুরমার প্রতিকূলতায় তাহা ঘটয়া উঠিল না। কামিনী একদিন বিজয়ের সহিত তাঁহার মাতা তপস্বিনীকে দেখিতে তাঁহাদের গৃহে আসিলে বিজ্ঞানভূষণ কন্যাপহরণের অভিযোগে বিজয়কে অভিযুক্ত করিলেন। রাজাদেশে তপস্বিনী ও কামিনীকে আনয়ন করা হইল। বিজয়প্রদত্ত কামিনীর অঙ্গুরীয় দ্বারা রাজা বিজয়কে আপন পুত্র এবং তপস্বিনীকে নিরুদ্দিষ্টা জ্যেষ্ঠা মহিলা বলিয়া চিনিতে পারিলেন। রাজরাণী এবং বিজয়-কামিনীর মিলনে এবং সিংহাসনারোহণে



নাটকের পরিসমাপ্তি হয়। আরও একটি ক্ষুদ্র মিলনে উপসংহারটি মধুরতর হইল। মাধব নামে রাজার এক প্রিয় বয়স্ক ছিল। সে মহারাজার পরিচারিকা শ্রামাকে ভালবাসিত। শ্রামা এতদিন মহারাজার সঙ্গে সঙ্গেই ফিরিয়াছে। মহারাজ শ্রামাকে মাধবের সহিত বিবাহ দিয়া তাহারও বিরহের অবসান ঘটাইলেন।

এই মূল কাহিনীর সহিত একটি হান্তরসাত্মক কাহিনীও নাটকের অনেকখানি স্থান অধিকার করিয়া আছে। এই কাহিনীর কেন্দ্র-চরিত্র হইতেছে রাজ-মন্ত্রী জলধর। অত্যধিক দৈহিক শুলভায় যেমনি ইহার আকৃতি, পরজীবী প্রীতি আসক্তির হৃদয়দৌর্বল্যে তেমনি ইহার প্রকৃতিও ছিল অতি কুৎসিত এবং হান্ত্রাস্পদ। মন্ত্রীর কর্ম প্রকৃতপক্ষে সব কিছু নির্বাহ করে তাহার সহকারী বিনায়ক। বিনায়কের জ্ঞী মল্লিকা ছিল যেমনি রসিকা তেমনি চতুরা। মল্লিকার সখী রাজসদাগর রতিকান্তের স্ত্রী মালতী। দুই সখীতে মিলিয়া ঘাটে জল আনিতে যায়। ঘাটের পথে জলধর তাহাদিগকে নানাভাবে উত্ত্যক্ত করিত। মালতীর নিকট একদিন সে প্রেমও নিবেদন করিল। ইহাকে উপযুক্ত শিক্ষা দিবার জন্ত মল্লিকা এক কৌশল অবলম্বন করিল। জলধরকে সে জানাইল যে মালতী তাহার রূপগুণমুগ্ধ। কেলিগৃহে উভয়ের দাক্ষাতের সময় নির্দিষ্ট হইল। জলধর কেলিগৃহে উপস্থিত হইয়া মালতীর প্রতি উচ্ছ্বসিত প্রেমনিবেদন করিল এবং আপন জ্ঞী জগদম্বারও বহুবিধ নিন্দা করিল। কিন্তু দুর্ভাগ্যক্রমে মল্লিকার কৌশলে মালতীর বেশে সেখানে উপস্থিত ছিল স্বয়ং জগদম্বা। আকৃতি ও প্রকৃতিতে জগদম্বা জলধরের যোগ্যা জ্ঞী। জগদম্বার হাতে জলধরের বহুবিধ নিগ্রহ ভোগ করিতে হইল। কিন্তু ইহাতে জলধরের শিক্ষা হইল না। সে তাহার প্রেম-পথের কটক রতিকান্তকে দূর করিবার জন্ত তাহার প্রতি হৌদলকুংকুং নামক এক অশ্রুতপূব জীববিশেষ আরবদেশ হইতে ধরিয়া আনিবার জন্ত রাজাজ্ঞা জারী করিল। মল্লিকা রতিকান্তকে বলিল যে, সে ঘরে বসিয়াই হৌদলকুংকুং ধরিয়া দিতে পারিবে। মল্লিকার পরামর্শানুযায়ী জলধরকে এক প্রেমপত্রিকার দ্বারা মালতীর গৃহে আহ্বান করা হইল। রতিকান্ত বিদেশে গমন করিয়াছে নিশ্চয় আনিয়া জলধর মালতীর কাছে আসিল। কিন্তু নেপথ্যে রতিকান্তের তর্জনগর্জন শব্দে তাহার প্রেম-নিবেদনে বাধা পড়িল। জলধর হাতে হাতে ধরা পড়ে আর কি! তাহার কাতর অশ্রুনয়ে মল্লিকা তাহাকে বিভিন্ন গুপ্তস্থানে আশ্রয়কা

করিতে পরামর্শ দিল। জলধর একটা মুখস পরিয়া একবার আলকাতরার মধ্যে অগ্ন্যবার তুলার মধ্যে লুকাইয়া রহিল। পরে মল্লিকা তাহাকে খিড়কীর দরজা দিয়া বাহির করিয়া দিবার ছলে এক লোহার খাঁচার মধ্যে পুরিয়া দিল। আলকাতরার উপরে তুলা, পাট, শন ও রং লাগিয়া জলধরের মূর্তি এক কিস্তৃতকিমাকার জীববিশেষের স্তায় দেখিতে হইয়াছিল। রতিকান্ত তাহাকেই হৌদলকুংকুং বলিয়া রাজার কাছে উপহিত করিল। রাজা ক্রমে সমস্তই জ্ঞাত হইলেন। জলধর কৃতকর্মের জন্ত লজ্জিত হইল বটে, কিন্তু তাহার সহজ রসিকতার নিবৃত্তি হইল না।

নাটকের আখ্যানভাগের পরিকল্পনায় মৌলিকতার পরিচয় বেশি নাই। কাহিনীটিকে দুইভাগে ভাগ করা যাইতে পারে। একভাগ রোমান্স কল্পনায় বিজয়-কামিনীর কাহিনী; অগ্রভাগে হাশুরসের কল্পনায় জলধর-জগদম্বা-মালতী-মল্লিকার কাহিনী। প্রথম কাহিনীটি মোটামুটিভাবে ‘নবীন-তপস্বিনী’ রচনার দশ বার বৎসর পূর্বে সংবাদ-প্রভাকরে ‘দম্পতী-প্রণয়’ নামে একটি ক্ষুদ্র কাহিনীকাব্যে প্রকাশিত হইয়াছিল। সেখানে বিজয়কে শুধু কাকন-নগরাধিপের পুত্র বলা হইয়াছে। রাজা রমণীমোহনের কোন বৃত্তান্ত তাহাতে নাই। কামিনীর অগ্র অংশ সেঙ্গপীয়রের ফলস্টাফের কাহিনী আদর্শ করিয়া রচিত। বকিমচন্দ্র লিখিয়াছেন, ‘প্রকৃত ঘটনা, জীবিত ব্যক্তি, প্রাচীন উপন্যাস, ইংরাজীগ্রন্থ এবং প্রচলিত খোসগল্প হইতে সার সংগ্রহ করিয়া দীনবন্ধু তাহার অপূর্ব চিত্তরঞ্জক নাটকের চরিত্র সকলের সৃষ্টি করিতেন।’ ‘নবীন-তপস্বিনী’তে ইহার উত্তম দৃষ্টান্ত পাওয়া যায়। রাজা রমণীমোহনের বৃত্তান্ত কতক প্রকৃত। হৌদলকুংকুতের ব্যাপার প্রাচীন উপন্যাসমূলক; *Merry Wives of Windsor* হইতে নীত। বকিমচন্দ্র অগ্রভাগও বলিয়াছেন, “নবীন তপস্বিনী”র ছোটরাণীর বৃত্তান্ত প্রকৃত।”

রাজা রমণীমোহন বা বড়রাণী ছোটরাণীর সম্বন্ধে লেখকের প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতা থাকিলেও, ইহা দ্বারা কোন বাস্তব রসের সৃষ্টি হয় নাই। নাটকটি ঊনবিংশ শতাব্দীর কোন সামাজিক কথাবস্ত লইয়া রচিত হইলে আমরা বাস্তব রস কিছু পাইতে পারিতাম। কিন্তু বিজয়-কামিনীর রোমান্স নাটকের কাহিনী ও একত্রেণীর পাত্রপাত্রীকে একটু অভীতির ভাবলোক বা ছায়ালোকে লইয়া বাইবার চেষ্টা করিয়াছে। তাহার ফলে লেখকের ঊনবিংশ শতাব্দীর প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতা বিশেষ কিছুই কার্যকরী হইতে পারে নাই। অর্থাৎ

অভীভূতের দ্বারা বর্তমানকে দেখা বা বর্তমান দ্বারা অভীভূতকে দেখা,— কোনটিতেই নাট্যকার কৃতিত্বের পরিচয় দিতে পারেন নাই। বিজয়-কামিনীর রোমান্টিক মিলনকেই নাট্যকার মুখ্য করিতে চাহিয়াছেন। কিন্তু দীনবন্ধু কোমল মধুর উন্নত বা শাস্ত কিছু কল্পনা বাস্তবজীবন ও জগৎ হইতে আহরণ করিতে পারেন নাই বলিয়াই তাঁহাকে কল্পনায় এই মূর্তিগুলি আঁকিতে হইয়াছে—দেশ ও কালকে একটু পশ্চাদর্তী করিতে হইয়াছে। এই রোমান্টিক আবহাওয়ায় নাট্যকারের প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতা কোন বাস্তব রস সৃষ্টির সুযোগ পায় নাই। বড়রাণী-ছোটরাণীর বৃত্তান্ত আমাদের রূপকথার সুঘোরাণী ছুঘোরাণীর কথার প্রতিরূপের অধিক কিছু মনে হয় না। রাণী হইয়াও বড়রাণী সতীন ও শাণ্ডীর জালায় দাসীর শ্রায় ব্যবহার পাইতেন। রূপকথার এই প্রতিচ্ছবি ঊনবিংশ শতাব্দীর অভিজ্ঞতা যে সামান্য বৈচিত্র্য সৃষ্টি করিয়াছে তাহাও কোন একটা বৈশিষ্ট্য লাভ করিতে পারে নাই। বিজয়-কামিনীর রোমান্সের পটভূমি হিসাবেই যেন এক রাজবংশের সৃষ্টি হইয়াছে—ইহাতে নাট্যকারের সামাজিক অভিজ্ঞতা ও ঐতিহাসিক জ্ঞানের কিছুমাত্র পরিচয় নাই। সংস্কৃত নাটক হইতেই নাট্যকার আপনার আদর্শ পাইয়াছেন। রাজা, রাণী, মন্ত্রী, বিদূষক, রাজসভা ইত্যাদি দ্বারা রাজার ঠাঁট বজায় রাখিবার চেষ্টা হইয়াছে মাত্র—রাজোচিত ঐশ্বর্যের আর কোন পরিচয়ই ফুটিয়া উঠে নাই। রাজধানীকে একটি গ্রাম এবং রাজা রমণীমোহনকে একটি গ্রাম্য জমিদারের উর্ধ্ব দীনবন্ধু স্থাপন করিতে পারেন নাই। যে মনোভাব লইয়া কবি দীনবন্ধু বিজয়-কামিনীর কাহিনী দ্বারা দম্পতীপ্রণয়ের রূপক হিসাবে কাব্য সৃষ্টি করিয়াছিলেন—নাট্যরচনার মধ্যেও তাঁহার সেই মনোভাব কার্যকর হইয়াছে। কাব্যসৃষ্টিতে যাহা কোন দোষের কারণ হয় নাই, নাটকসৃষ্টিতে তাহা নানাবিধ ক্রটির কারণ হইয়াছে। বিজয়-কামিনীর হঠাৎ দর্শন, রূপান্তরগ, ক্রত প্রেমসঞ্চার, অজ্ঞানীয় বিনিময় ও কাব্যের সুরে প্রেমের প্রবল উজ্জ্বল প্রভৃতি সবই দীনবন্ধুর রোমান্স-প্রিয়তার ফল। কিন্তু এখানে রোমান্স সৃষ্টি সার্থক হয় নাই বলিয়া প্রেমের অতিক্রম অলঙ্কিত সঞ্চারণ এবং সুদীর্ঘ কৃত্রিম উজ্জ্বলকে নাটকের ক্রটি বলিয়া গণ্য করিতে হইবে। সেক্সপীয়র বা কালিদাসের নায়ক-নায়িকার আদর্শ নাট্যকারকে প্রভাবান্বিত করিয়াছে। কামিনী যেন সর্বগুণসম্পন্ন প্রাচীন নায়িকারই প্রতিনিধি। সে মাতাপিতার একমাত্র আশ্রয়ের তুলানী।

হৃদয়ের মাধুর্য, কোমলতা ও স্বাভাবিক লজ্জাশীলতায় তাহার চিত্রখানি নাট্যকার মনোরম করিতে চাহিয়াছেন। এদিক হইতে সে ‘নীল-দর্পণ’র সরলতারই স্ফুটতর বিকাশ। কিন্তু ইহারও অধিক পরিচয় তাহার আছে। সে বিদূষী, বিবাহ-বিষয়ে তাহার নিজস্ব মতামতের একটা মূল্য আছে। সাধারণ সংসারে যে আপনার অকৃত্রিম সরলতা ও লজ্জাশীলতায় সকলের অন্তরালে মুক হইয়া ছিল, প্রেমের প্রবল আবেগ তাহাকে মুখর করিল। বিষয়ও কাব্যোচিত এক আদর্শ নায়ক। সতের বৎসরের যুবক হইলেও উন্নত চিন্তাবৃত্তিতে সে চক্ৰবৰ্ত্ত বৎসরের নায়কের তুল্য। সে ছিল জিতেজ্রিয় তপস্বী, কিন্তু প্রেমের আবেগে কামিনীর মতই সেও আপনাকে প্রকাশ করিল। রোমান্সের আবহাওয়ায় সুরমা চরিত্রটিও আদর্শায়িত হইয়াছে। দীনবন্ধু নাটকে আত্মভোলা, শাস্ত, নিষ্ক্রিয় ও উদাসীন প্রকৃতির যে এক শ্রেণীর পুরুষ-চরিত্র আছে, রাজা রমণীমোহন যেন তাহারই প্রতিনিধি। তাঁহার ব্যক্তিত্বের কোনই দৃঢ়তা নাই, তিনি সর্বদাই অন্তের হাতের ক্রীড়নক।

যে হান্তরসাত্মক কাহিনীটি মূল কাহিনীর সহিত সামান্য যোগসূত্র রক্ষা করিয়া বিকশিত হইয়াছে, তাহার নায়ক জলধর ‘মেরী ওয়াইডন্ অফ্ উইণ্ডসের’ ফল্‌স্টাফ্ চরিত্রের আদর্শে চিত্রিত হইয়াছে। উইণ্ডসেরের রসিকা রমণীদের ফল্‌স্টাফ্‌কে লইয়া কোতুক করা, ইহাই ছিল সেক্সপীয়রের মূখ্য বর্ণনীয় বিষয়—কিন্তু ইহার সহিত যুক্ত প্রেমের কাহিনীটিতেও পরিশেষে যেরূপ রসিকতার স্ফটি হইয়াছিল, তাহা দ্বারা সেক্সপীয়রের নাটকটির ভাবসাম্য স্পন্দরভাবে রক্ষিত হইয়াছে। কিন্তু ‘নবীন-তপস্বিনী’ নাটকের দুইটি ভাগ যেন দুই স্বরে বাধা। উভয়ের মধ্যে যোগসূত্র রক্ষা করার চেষ্টা থাকিলেও সে চেষ্টা সার্থক হয় নাই।

এই হান্তরসাত্মক কাহিনীটি রচনা করিতে দীনবন্ধু যে সর্বাংশেই সেক্সপীয়রকে অনুসরণ করিয়াছেন, তাহা নহে—তাঁহার নিজস্ব বৈশিষ্ট্য ও দৃষ্টিভঙ্গীর পরিচয়ও ইহাতে আছে। ঊনবিংশ শতাব্দীর বাংলা সাহিত্যিকদের নিকট ফল্‌স্টাফের খুব আদর ছিল। ফল্‌স্টাফ্‌ নিত্যকালের সামাজিক চরিত্র। ঊনবিংশ শতাব্দীর বাংলার সমাজ-সংস্কারকদেরও এই চরিত্র বিশেষ প্রয়োজনীয় হইয়া পড়িয়াছিল। প্যারীচাঁদ মিত্র তাঁহার ১৮৮২ খ্রীষ্টাব্দে প্রকাশিত ‘মদ খাওয়া দায়, জাত থাকার কি উপায়’ নামক সামাজিক চিত্রপঞ্জীতে অল্পরূপ

চরিত্র সর্বপ্রথম রূপ দেন। এই পুস্তকের একটি চিত্রে প্যারীচাঁদ ফল্‌স্টাফের অঙ্করণে আগরভম সেন নামক এক চরিত্রের অবতারণা করিয়াছেন। দীনবন্ধু হোদলকুৎকুতের পরিকল্পনার জন্ত প্যারীচাঁদের এই চরিত্রটির কাছেই ঋণী। প্যারীচাঁদ সেক্সপীয়রকেই অনেকাংশে অঙ্করণ করিয়াছেন। যেটুকুতে তিনি বৈচিত্র্য সৃষ্টির প্রয়াস পাইয়াছিলেন, দীনবন্ধু তাহাই আত্মসাৎ করিয়া তাঁহার নাটকীয় কল্পনার তাহার রূপ দিয়াছেন। আগরভম তাহার প্রণয়িণীর জন্ত সঙ্কেতস্থানে অপেক্ষা করিতে গিয়া আলকাতরা, কালী, চুন, তুলা প্রভৃতি দ্বারা অপূর্ব বেশে সজ্জিত হইয়াছিল। দীনবন্ধু ইহা হইতেই হোদলকুৎকুতের প্রেরণা পাইয়াছেন। ফল্‌স্টাফ যেমন নাইট, জলধর তেমনি মন্ত্রী। শুধু মূল কাহিনীর সহিত যোগসূত্র রক্ষা করা ছাড়া তাহাকে মন্ত্রিসভার মর্যাদা দিবার প্রয়োজন কিছুই ছিল না। ফল্‌স্টাফের মত সেও নিজের রূপ-গুণ ও রসিকতায় নিজেই বিভোর। ফল্‌স্টাফ রসিকতা-সৃষ্টির সুসঙ্গত মাাত্রাকে অতিক্রম করে নাই, কিন্তু নাট্যকারের উচ্ছ্বাসপ্রবণতায় জলধর সেই মাাত্রা অনেকদূর অতিক্রম করিয়া গিয়াছে; ফলে অপেক্ষাকৃত নিম্নশ্রেণীর পরিহাস-রসিকতার সৃষ্টি হইয়াছে। নিছক কোতুক সৃষ্টির উদ্দেশ্যেই জলধরের 'চরম দুর্গতি' নির্দেশ করা হইয়াছে। কোতুকরসের স্নিগ্ধকিরণচ্ছটায় নাটকের শান্তমধুর রসকে উজ্জলতর করাই হয়ত নাট্যকারের উদ্দেশ্য ছিল। কিন্তু ইহাতে কোতুকরসই দর্শকের মনে স্থায়ী হইয়াছে। অল্প কোন রস প্রাধান্য লাভ করিতে পারে নাই। মালতী ও রতিকান্তের মধ্যে মিস্টার ও মিসেস কোর্ডের একটু ছায়া আছে, সেইজন্ত ইহারা তত জীবন্ত হয় নাই। মল্লিকা দীনবন্ধুর একটি মৌলিক এবং সার্থক সৃষ্টি। সে দীনবন্ধুর বিদগ্ধা বাক্‌চতুরা নায়িকাদের অগ্রবর্তিনী। সহজ পরিহাস-রসিকতায় ও বাক্‌চাতুর্যে তাহাকে যেন মালতী ও কামিনীর বিপরীত সৃষ্টি হিসাবে অঙ্কিত করিয়া নাট্যকার চরিত্রের অপর এক দিকের প্রতি আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করিতেছেন। হান্তরসিক দীনবন্ধু জলধর, জগদম্বা ও মল্লিকা প্রভৃতিকে তাঁহার প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতা হইতে অতি সহজেই হৃদয়রূপে চিত্রিত করিতে পারিয়াছেন। বিনায়ক-মল্লিকা যেন আধুনিক কালেরই এক স্থায়ী দম্পতি। ইহাদের প্রত্যেকেরই পরিহাস-রসিকতায় দীনবন্ধু জাতীয় প্রকৃতিকেই ফুটাইয়া তুলিয়াছেন। এই নাটকে অভিনয়ের ব্যবহারিক দিকটির প্রতি নাট্যকার অধিকতর সতর্ক হইয়াছেন।

‘লীলাবতী’ দীনবন্ধুর তৃতীয় নাটক, ইহা মিলনাস্তক। এই নাটকখানি রচনার পূর্বে দীনবন্ধুর দুইখানি প্রসিদ্ধ প্রহসন প্রকাশিত হইয়াছে—‘বিয়ে পাগুলা বুড়ো’ ও ‘সধবার একাদশী’। অতএব দীনবন্ধু তখন তাঁহার প্রতিভার মধ্য-গগনে বিরাজিত। তথাপি একথা স্বীকার করিতেই হইবে যে, ‘লীলাবতী’ তাঁহার এই মধ্যাহ্ন-প্রতিভার পরিচয় বহন করিতে পারে নাই—ইহার দোষত্রুটি অনেক, তাহা ক্রমে বিচার করা যাইবে।

‘লীলাবতী’ নাটকের মূল উদ্দেশ্যরূপে দীনবন্ধু কালিদাসের ‘রঘুবংশ’ হইতে নিম্নোল্লিখিত শ্লোকটি উদ্ধৃত করিয়াছেন—

পরম্পরেন্দ্র স্পৃহনীরশোভং

নচোদয়ৎ স্বন্দমযোজয়িত্বং ।

অগ্নিন্ স্বয়ে রূপবিধান যত্বঃ

পত্ন্যঃ প্রজানাং বিতথোহভবিত্বং ॥

উৎসর্গপত্রে দীনবন্ধু উল্লেখ করিয়াছেন, ‘অপরিমিত-আয়াস-সহকারে লীলাবতী নাটক প্রকটন করিয়াছি।’ এখানে একটি বিষয় লক্ষ্য রাখিতে হইবে যে, স্বভাব-কবির মত স্বভাব-নাট্যকার বলিয়া কোন কথা যদি ব্যবহার করা যায়, তবে তাহা দীনবন্ধুর উপর প্রযোজ্য। দীনবন্ধু স্বভাব-নাট্যকার এবং নাটকের বিশেষ একটা দিকই তাঁহার স্বাভাবিক প্রতিভার অনায়াস-সৃষ্টি বলিয়া মনে হইবে। তাঁহার প্রতিভা আয়াস-লব্ধ নহে, সহজ-লব্ধ; অতএব যে নাটক তিনি ‘অপরিমিত আয়াস-সহকারে’ রচনা করিয়াছেন বলিয়া নিজেই উল্লেখ করিয়াছেন, সেই নাটক যে তাঁহার প্রতিভার অতুগামী নহে, তাহা সহজেই বুঝিতে পারা যাইবে। প্রহসনগুলিই দীনবন্ধুর অনায়াস-সৃষ্টি, গুরু-বিষয়ক নাটকগুলি তাঁহার সকলই ‘অপরিমিত-আয়াস-সহকারে’ রচিত; সেইজন্তই দীনবন্ধুর প্রহসনগুলি সহজ ও নাটকগুলি কৃত্রিম বলিয়া মনে হইবে। তবে ‘আয়াস-সহকারে’ যে সত্যকার উচ্চাঙ্গের নাটক রচিত হয় না, তাহা নহে—যাঁহার সতর্ক ও সজাগ শিল্পী তাঁহাদের আয়াস-সৃষ্টি উচ্চতম মর্যাদা লাভের অধিকারী হইতে পারে। কিন্তু দীনবন্ধুর প্রতিভা সেই স্তরের ছিল না; দীনবন্ধুর শিল্প ও রসবোধ তাঁহার স্বভাবেরই অঙ্গ ছিল, ইহার সঙ্গে তিনি তাঁহার বহিরাগত শিক্ষা, সংস্কার ও সাধনার সার্থক সামঞ্জস্য স্থাপন করিয়া লইতে পারেন নাই। এখানে ‘লীলাবতী’র কাহিনীটি সংক্ষেপে উল্লেখ করা যাইবে—

অমিদার হরবিলাসের এক পুত্র ও দুই কন্যা; পুত্রের নাম অরবিন্দ ও কন্যাদিগের নাম তারা ও লীলাবতী। হরবিলাস বিপণ্ডীক। প্রথম বয়সে কাশীতে বাস করিতেন। তারা যখন নিতান্ত বালিকা, তখন এক দাসী তাহাকে অপহরণ করিয়া লইয়া গিয়া এক ধনী হিন্দুস্থানীর নিকট বিক্রয় করিয়া দেয়, তদবধি তাহার আর কোন সন্ধান নাই। অরবিন্দের জ্যৈষ্ঠ নাম ক্ষীরোদবাসিনী। একদিন অরবিন্দ তাহার জ্যৈষ্ঠ-সঙ্গে চাপা নামী তাহার পিতার ঔরসজাত এক দাসী-কন্যাকে আলিঙ্গন করে, দশজনের মুখে এই ঘটনা রাষ্ট্র হইয়া কুৎসিত আকার লাভ করে, লজ্জা এবং অহুতাপে অরবিন্দ গৃহত্যাগ করিয়া যায়। তাহারও কোন সন্ধান পাওয়া যাইতেছে না, চারিদিকে রাষ্ট্র হইয়াছে যে, অরবিন্দ জলে ডুবিয়া আত্মহত্যা করিয়াছে। লীলাবতী শিক্ষিতা ও স্নন্দরী, গৃহে সে-ই তাহার পিতার একমাত্র অবলম্বন। হরবিলাস তাহার গৃহে ললিতমোহন নামক একটি বালককে শিশুকাল হইতেই পুত্রস্নেহে প্রতিপালন করিতেছিলেন, সে এখন উচ্চশিক্ষিত ও উদারমতাবলম্বী যুবক। বার বৎসর কাল অরবিন্দের জন্ত অপেক্ষা করিয়া হরবিলাস ললিতকে পোস্ত-পুত্ররূপে গ্রহণ করিয়া নিজের বংশধারা রক্ষা করিতে মনস্থ করিয়াছেন। এদিকে বার বৎসর প্রায় পূর্ণ হইতে চলিল দেখিয়া হরবিলাস ললিত সম্পর্কে তাঁহার এই সকল সকলের নিকট ব্যক্ত করিলেন। লীলাবতীও বিবাহযোগ্য হইয়াছে, তিনি নদের চাঁদ নামক এক মূর্খ ও চরিত্রহীন কুলীনসন্তানের সঙ্গে লীলাবতীর বিবাহ স্থির করিয়াছেন। লীলাবতী ললিতমোহনকে ভালবাসিত, ললিতও লীলাবতীকে বাল্যকাল হইতে ভালবাসিয়া আসিয়াছে। সকলে ললিতের সঙ্গে লীলাবতীর বিবাহ দিবার জন্ত হরবিলাসকে বার বার অজরোপ করিতে লাগিল, কিন্তু তিনি কুলীন নদের চাঁদের নিকট কন্যাদান করিতেই দৃঢ় সঙ্কল্প হইয়া রহিলেন, ললিতকে পোস্তপুত্ররূপে গ্রহণ করা স্থির করিলেন। নদের চাঁদ ধনী অমিদার ভোলানাথ চৌধুরীর ভাগিনেয়, ভোলানাথ এই বিবাহের প্রস্তাবে বিশেষ আগ্রহ প্রকাশ করিতে লাগিলেন। হরবিলাস তাঁহার বন্ধুবান্ধব ও আত্মীয়-স্বজনের কথা উপেক্ষা করিয়াই নদের চাঁদের সঙ্গেই লীলাবতীর বিবাহের প্রস্তাব এক রকম স্থির করিলেন। ইতিমধ্যে একদিন ললিতমোহন গৃহ হইতে নিকটস্থ হইয়া গেল। কিছুদিনের মধ্যেই এক ব্রহ্মচারী আসিয়া হরবিলাসকে সংবাদ দিল যে, অরবিন্দ জীবিত আছে, শীঘ্রই সে গৃহে ফিরিবে, এই অবস্থায় পোস্তপুত্র গ্রহণ

করা যেন তিনি অন্ততঃ এক মাসের জন্ত স্থগিত রাখেন। ললিতের গৃহত্যাগের পর হইতেই হরবিলাস কিংকর্তব্যবিমূঢ় হইয়া পড়িলেন। যোগজীবন নামক এক সন্ন্যাসী আনিয়া একদিন পরিচয় দিল যে, সে-ই অরবিন্দ, কয়েকটি পরীক্ষায় উত্তীর্ণ হইয়া অরবিন্দ বলিয়া সে গৃহীতও হইল, ক্ষীরোদবাসিনীও তাহাকে স্বামী বলিয়া নিজের কক্ষে গ্রহণ করিল। হরবিলাস পোস্তপুত্র গ্রহণ করিবার সঙ্কল্প পরিত্যাগ করিলেন। ইতিমধ্যে নদের চাঁদ আনিয়া প্রচার করিয়া দিল যে, যোগজীবন প্রকৃত অরবিন্দ নয়, পোস্তপুত্র গ্রহণ স্থগিত করিবার জন্ত ক্ষীরোদবাসিনীর সহযোগিতায় ললিতমোহন এই জাল অরবিন্দকে আনিয়া সম্মুখে উপস্থিত করিয়াছে। হরবিলাস ললিতের উপর সন্দেহ হইলেন। ইতিমধ্যে ললিতের সঙ্গে প্রকৃত অরবিন্দের কাশীতে সাক্ষাৎ হইল, অরবিন্দ বার বৎসর গৃহে ফিরিবে না প্রতিজ্ঞা করিয়া কাশীতে এক কলেজে শিক্ষকতা করিতেছিল; বার বৎসর পূর্ণ হইয়াছে দেখিয়া ললিতকে সঙ্গে লইয়া সে গৃহে ফিরিয়া আসিল, ফিরিয়া দেখিতে পাইল, এক জাল অরবিন্দ তাহার গৃহে অধিষ্ঠিত হইয়াছে। কে জাল ও কে প্রকৃত ইহার মীমাংসা হওয়া কঠিন হইয়া উঠিল, উভয়েই প্রকৃত অরবিন্দ বলিয়া দাবী করিতে লাগিল। অবশেষে জাল অরবিন্দ তাহার পরিচয় দিয়া বলিল যে, সে প্রকৃতপক্ষে যোগজীবন নামক সন্ন্যাসী—অরবিন্দকে সে পূর্বে তীর্থস্থানে দেখিয়াছে এবং তাহার সঙ্গে পরিচিত হইয়া সে তাহার দুইবার প্রাণ রক্ষা করিয়াছে। অরবিন্দ তাহাকে চিনিল, কিন্তু এখন সমস্তা দাঁড়াইল ক্ষীরোদবাসিনীকে লইয়া;—সে তিন চার দিন যোগজীবনকে স্বামিজ্ঞানে তাহার সঙ্গে বাস করিয়াছে, অতএব সে ধর্ম পতিত হইয়াছে। এতক্ষণে যোগজীবন তাহার প্রকৃত রূপ ধারণ করিয়া দেখাইল যে, সে জ্বীলোক; সকলে চিনিল, সে-ই চাঁপা—হরবিলাসের ঔরসজাত এক দাসীর কন্যা। ক্ষীরোদবাসিনীর সতীত্বে আর কাহারও কোন সংশয় রহিল না। এদিকে দেখা গেল, বিপদ্বীক জমিদার ভোলানাথ চৌধুরী অপহৃত্য তাড়াকে অহল্যা নামে পরিচয় দিয়া বিবাহ করিয়া গৃহে আনিয়া তুলিয়াছেন—যোগজীবনরূপিণী চাঁপার চেষ্টাতেই তাহাও সম্ভব হইয়াছে। সকলের মিলন হইল, শুভলগ্নে ললিতের সহিত লীলাবতীর বিবাহ হইয়া গেল।

কাহিনীটি পাঠ করিলেই বুঝিতে পারা যাইবে যে, ইহা অত্যন্ত অট্টল; কতকগুলি নিকৃষ্টি ও অদৃশ্য চরিত্রের উপর কেন্দ্র করিয়া কাহিনীর ভিত্তি



স্থাপিত হইয়াছে—এই অদৃশ্য চরিত্রগুলিই দৃশ্য চরিত্রগুলির ভাগ্য ও নাট্যিক পরিণতি নিয়ন্ত্রিত করিয়াছে; ইহার মধ্যে কতকগুলি অস্বাভাবিক পরিকল্পনাও আছে, তাহাদের মধ্যে চাপার চরিত্রটিই প্রধান। দেখা বাইতেছে, সে যুবতী হইয়া সন্ন্যাসী পুরুষের ছদ্মবেশে উড়িয়া হইতে কানপুর পর্যন্ত সকল তীর্থ ভ্রমণ করিয়াছে, লোকের অশেষ হিতসাধন করিয়াছে, অবশেষে ঠিক সময়মত পুরুষের ছদ্মবেশেই গৃহে প্রত্যাগত হইয়া কাহিনীর শুভ পরিণতির মূল হইয়া দাঁড়াইয়াছে। তাহার পরিচয়টিও একটু অসাধারণ, সে জমিদারের ঔরসজাত বলিয়া স্বীকৃত এক দাসীর গর্ভজাত কন্যা; প্রকৃতপক্ষে তাহা দ্বারাই সমগ্র কাহিনী নিয়ন্ত্রিত হইয়াছে, অথচ নাট্যকাহিনীর একমাত্র শেষাঙ্ক ব্যতীত তাহাকে আর কোথাও দেখিতে পাওয়া যায় নাই।

এই নাটকের মধ্যে ললিত ও লীলাবতীর একটি প্রণয়ের বৃত্তান্ত আছে। তাহার সার্থকতা সম্বন্ধে বকিমচন্দ্র বাহা বলিয়াছেন, তাহা এখানে বিস্তৃতভাবেই উল্লেখযোগ্য—

‘হিন্দুর ঘরে খেড়ে মেয়ে, কোর্টশিপের পাত্রী হইয়া, বিনি কোর্ট করিতেছেন, তাঁহাকে প্রাণমন সমর্পণ করিয়া বলিয়া আছে, এমন মেয়ে বাঙ্গালী সমাজে ছিল না—কেবল আজকাল নাকি দুই একটা হইতেছে শুনিতেছি (ইহা ১৮৭৭ খৃষ্টাব্দে লিখিত)। ইংরাজের ঘরে তেমন মেয়ে আছে; ইংরাজকন্যার জীবনই তাই। আমাদের দেশের প্রাচীন সংস্কৃত গ্রন্থেও তেমন আছে। দীনবন্ধু ইংরাজী ও সংস্কৃত নাটক নভেল ইত্যাদি পড়িয়া এই ভ্রমে পড়িয়াছিলেন যে, বাঙ্গালী কাব্যে বাঙ্গালার সমাজস্থিত নারক-নারিকাকেও সেই ছাঁচে ঢালা চাই। কাজেই দ্বাধা নাই, যাহার আদর্শ সমাজে নাই, তিনি তাই গড়িতে বসিয়াছিলেন। এখন আমি ইহাও বুঝিয়াছি যে, তাহার চরিত্র-প্রণয়ন-প্রথা এই ছিল যে, জীবন্ত আদর্শ সম্মুখে রাখিয়া চিত্রকরের ছায় চিত্র আঁকিতেন। এখানে জীবন্ত আদর্শ নাই, কাজেই ইংরাজী ও সংস্কৃত গ্রন্থের মধ্যগত মৃতপুতলগুলি দেখিয়া, সে চরিত্র গঠন করিতে হইত। জীবন্ত আদর্শ সম্মুখে নাই, কাজেই সেই সর্বব্যাপিনী সহানুভূতিও সেখানে নাই। কেন না, সর্বব্যাপিনী সহানুভূতিও জীবন্ত আদর্শ ভিন্ন জীবনহীনকে ব্যাপ্ত করিতে পারে না—জীবনহীনের সঙ্গে সহানুভূতির কোন সম্বন্ধ নাই। এখানে পাঠক দেখিলেন যে, দীনবন্ধুর সামাজিক অভিজ্ঞতাও নাই—স্বাভাবিক সহানুভূতিও নাই। এই দুইটি লইয়াই দীনবন্ধুর কবিত্ব। কাজেই এখানে কবিত্ব নিষ্ফল।’

নাটকের মধ্যে কতকগুলি প্রসঙ্গ ও চরিত্র নিতান্তই অনাবশ্যক—যেমন, অহল্যা বা তারার চরিত্র এবং তাহার অগহরণ ও পুনরুদ্ধারের প্রসঙ্গ; ইহাদের সহিত মূল নাট্যকাহিনীর কোন যোগ অসম্ভব করা যায় না।

এই নাট্যকাহিনীর আর একটি প্রধান দ্রুটি এই যে, অরবিন্দের গৃহত্যাগের ঘটনা ঘারা ইহা প্রধানতঃ নিয়ন্ত্রিত হওয়া সত্ত্বেও, যে কারণের উপর ভিত্তি করিয়া অরবিন্দ গৃহত্যাগ করিয়া গিয়াছে বলিয়া বর্ণিত হইয়াছে এবং যাহার ফলে তাহার সংসার আশানে পরিণত হইয়াছে, তাহা অত্যন্ত অকিঞ্চিৎকর বলিয়া বোধ হয়। গৃহে বিবাহিতা স্ত্রন্দরী ও শিক্ষিতা স্ত্রী এবং পিতার ঐশ্বর্য ফেলিয়া রাখিয়া জমিদার পিতার একমাত্র পুত্র মিথ্যা লোকাপবাদের দ্বারা পিতৃসংসার হইতে নিরুদ্দেশ হইয়া গেল, তারপর পিতার পোষ্যপুত্র গ্রহণের মুহূর্ত্তে পুনরায় উপস্থিত হইয়া সংসারে প্রতিষ্ঠিত হইল, ইত্যাদি ঘটনার মধ্যে অতিনাটকীয়তা অত্যন্ত প্রকট। চাপার গৃহত্যাগের কোন কারণ উল্লেখ করা হয় নাই, অথচ অরবিন্দ ও চাপা উভয়েরই একই সময়ে নিরুদ্দেশ হওয়ার ফলে যে অরবিন্দের দোষস্থাননের আর কোন উপায়ই থাকে না, নাট্যকার সেই দিকটা একেবারেই ভাবিয়া দেখেন নাই। অথচ অরবিন্দের দোষ সম্বন্ধে সকলে সম্পূর্ণ নিঃসন্দেহ হইতে না পারিলে এই নাটকের শুভ পরিণতি ব্যর্থ হয়। অরবিন্দ বার বৎসর নিরুদ্দেশ থাকিয়া যে প্রায়শ্চিত্ত করিল, তাহা কেবলমাত্র প্রত্যাশিত অরবিন্দের ও যাহাকে লইয়া কলঙ্ক যোগজীবনবেশিনী সেই চাপার মৌখিক কথাতেই প্রকাশ পাইল; চাপা পুরুষ সাজিয়া দীর্ঘ বার বৎসর সন্ন্যাসী অরবিন্দকে নানা বিপদ হইতে রক্ষা করিয়াছে, অথচ অরবিন্দ তাহাকে চিনিতেও পারে নাই—এই পরিকল্পনাও অতিরিক্ত রোমাঞ্চিক ও পীড়াদায়ক। যেখানে দীনবন্ধু প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতার অভাবে কেবলমাত্র কল্পনাকে আশ্রয় করিয়াছেন, সেখানেই নাট্যকার হিসাবে তিনি ব্যর্থকাম হইয়াছেন। ‘লীলাবতী’ নাটকের ভিত্তি প্রধানতঃ দীনবন্ধুর প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতার বহির্ভূত অঞ্চলে স্থাপিত হইয়াছে বলিয়া নাটক হিসাবে ইহা ব্যর্থ হইয়াছে। তবে দুই একটি চরিত্র যে দীনবন্ধুর প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতার অন্তর্ভুক্ত ছিল না, তাহাও নহে—তাহাদের মধ্যে একটি নদের চাঁদ ও অপরটি হেমচাঁদ, ইহারা দুইটি কুলীন ও মাসতুতো ভাই। জমিদারের শ্রালক শ্রীনাথের চরিত্রটিও এই শ্রেণীর চরিত্রের অন্তর্গত। কিন্তু একথা স্বীকার করিতেই হয় যে, এই চরিত্র কয়টি সমগ্র নাটকের মধ্যে কেমন যেন খাপছাড়া হইয়া আছে, ইহাদিগকে যেন ‘সখবার একাদশী’র বাস্তব জগৎ হইতে খরিয়া আনিয়া ‘লীলাবতী’র স্বপ্নরাজ্যে ছাড়িয়া দেওয়া হইয়াছে।

এইবার ‘লীলাবতী’ নাটকের কয়েকটি প্রধান চরিত্র সম্পর্কে আলোচনা করিয়া তাহাদের সার্থকতা বিচার করা যাইবে। প্রথমেই জমিদার হরবিলাস চট্টোপাধ্যায়ের কথা উল্লেখযোগ্য। হরবিলাস বিপত্নীক, তাঁহার এক পুত্র অরবিন্দ ও দুই কন্যা তারা ও লীলা। হরবিলাস এককালে কানীতে বাস করিতেন, সেখানে শৈশবে তারা অপহৃত হয়। চাঁপার অন্নবৃন্তান্ত হইতে হরবিলাসের চরিত্রের একটু আভাস পাওয়া যায়; তাহাতে মনে হয়, তৎকালীন আর দশজন জমিদারের মত তিনি যৌবনে একটু উচ্ছৃঙ্খল ছিলেন; কিন্তু পরিণত বয়সে এই উচ্ছৃঙ্খলতার আর কোন পরিচয় পাওয়া যায় না। তিনি কন্যা লীলাবতীকে অত্যন্ত স্নেহ করেন, ‘তাঁর স্নেহের পরিসীমা নাই, কিন্তু কুলীনের নাম শুনে তিনি সব ভুলে যান।’ নাট্যকার এই স্থানেই হরবিলাসের চরিত্র একটু অস্বাভাবিক করিয়া তুলিয়াছেন। তিনি নদের চাঁদের মত পাত্রের সহস্র দোষ জানিয়াও একমাত্র কুলীন বলিয়া তাঁহার একমাত্র স্নেহের কন্যাকে তাহার হস্তে অর্পণ করিতে চান। নদের চাঁদের নামে ফৌজদারী মোকদ্দমা বুলিতেছে; সে মুর্খ, নেশাধোর, অভদ্র ইত্যাদি সমস্ত সম্পূর্ণ জানিয়া ও নিজের চোখে দেখিয়াও তিনি আত্মীয়-স্বজনের সকল পরামর্শ অবহেলা করিয়া তাহার সঙ্গেই লীলাবতীর বিবাহ স্থির করিয়াছেন—ইহা অস্বাভাবিক। কারণ, লীলাবতীকে হরবিলাস যদি প্রকৃতই স্নেহ করেন, তাহা হইলে এই কাজ কদাচ করিতে পারেন না; অথচ লীলাবতীর প্রতি তাঁহার প্রকৃতই যে স্নেহ ছিল, তাহাও অস্বীকার করা যায় না। তারপর ললিতকে পোস্তপুত্র হিসাবে গ্রহণ সম্পর্কেও তিনি একগুঁয়ে হইয়া উঠিলেন—এই বিষয়ে যতই সকলে নিবেদন করিতে লাগিল, ততই যেন তিনি ক্ষেপিয়া উঠিলেন, অথচ এই ব্যস্ততার তাঁহার কোন সঙ্গত কারণ ছিল না। এইভাবে হরবিলাসের চরিত্রটি নানা দিক দিয়া অসম্ভব ও অসঙ্গত হইয়া উঠিয়াছে।

শ্রীনাথ হরবিলাসের শ্রালক। সংস্কৃত নাটকের রাজশ্রালকের চরিত্রের অনুকরণে প্রধানতঃ ইহা পরিকল্পিত হইলেও ইহার মধ্য দিয়াই দীনবন্ধুর মৌলিক প্রতিভারও বিকাশ হইয়াছে। কিন্তু একথাও সত্য যে, সমগ্রভাবে নাটকীয় পরিবেশটি শ্রীনাথের মত চরিত্রের অনুকূল ছিল না বলিয়াই তাহাকে যেন ইহার মধ্যে অনধিকার-প্রবেশকারী বলিয়া মনে হয়। নাটকীয় পটভূমিকার সঙ্গে তাহার কোন যোগ ছিল না; সেইজন্য তাহার চরিত্রের একটি স্বসঙ্গত ক্রমবিকাশও ইহার মধ্যে দেখিতে পাওয়া যায় না; স্তরায় এই

চরিত্রটি দীনবন্ধুর বিশিষ্ট প্রতিভার অহুগামী হইয়াও পূর্ণাঙ্গ সার্থকতা লাভ করিতে পারে নাই।

হেমচাঁদের চরিত্রটি দুই নৌকায় পা দিয়া চলিয়াছে। সে শ্রীনাথের ভাগিনেয়, কুলীন, লেখাপড়া কিছুই জানা নাই, গুলীর আড্ডার সভ্য। কিন্তু সে বিবাহ করিয়াছে ব্রাহ্মসমাজ-ঘেঁসা এক শিক্ষিতা মহিলাকে। এমন বিবাহই যে কি করিয়া সম্ভব হইতে পারে, নাট্যকার তাহার আভাস মাত্র দেন নাই; তথাপি বুঝিতে হইবে, যে-কোন উপায়ে তাহা সম্ভব হইয়াছে। জীব প্রভাববশতঃই তাহার চরিত্রের মধ্যে ক্রমে পরিবর্তন সাধিত হইয়াছে—এই পরিবর্তনের ধারাটি নাট্যকার অতি কৌশল ও সতর্কতার সঙ্গে দেখাইয়াছেন। এইখানে নাট্যকারের কৃতিত্ব প্রকাশ পাইয়াছে।

হেমচাঁদের মাস্তুলতো ভাই নদের চাঁদ। এই চরিত্রটির মধ্যে দীনবন্ধুর পরবর্তী নাটক ‘জামাই বারিকে’র পূর্বাভাস সূচিত হইয়াছে। সে কুলীন এবং জমিদার মাতুলের আশ্রিত, নাট্যকার তাহাকে সর্ববিষয়ে লীলাবতীর অযোগ্য প্রতিপন্ন করিবার জন্য তাহাকে একটা ভাঁড় করিয়া চিত্রিত করিয়াছেন, তাহার মধ্যে রক্তমাংসের কোন পরিচয় অবশিষ্ট রাখেন নাই। ইহা লীলাবতীর চরিত্রের উপর নাট্যকারের অতিরিক্ত সহানুভূতিরই ফল বলিতে হইবে—চরিত্রগত বৈপরীত্য সৃষ্টি করিতে গিয়া এখানে একটা কৃত্রিম অবস্থা সৃষ্ট হইয়া পড়িয়াছে। লীলাবতীর সঙ্গে বিবাহের অসম্ভাব্যতা প্রতিপন্ন করিতে গিয়া মাহুষের চরিত্রে যত রকম দুর্গুণ থাকা সম্ভব একধার হইতে সকলই তাহার উপর নাট্যকার আরোপ করিয়াছেন; তাহার ফলে এই চরিত্রটিও দীনবন্ধুর প্রতিভার অহুগামী না হইয়া এই নাটকের মধ্যে কৃত্রিম হইয়া পড়িয়াছে।

এইবার ললিতমোহনের চরিত্র-সম্পর্কে আলোচনা করিতে হয়। ললিতমোহনই প্রকৃতপক্ষে এই মিলনাস্থক নাটকের নায়ক। মাহুষের চরিত্রে যত সদৃশ্য থাকা সম্ভব, নাট্যকার তাহার উপর প্রায় সকলই আরোপ করিয়াছেন, তাহার ফলে চরিত্রটি বাস্তব ও জীবন্ত না হইয়া একটি আদর্শ চরিত্র হইয়া উঠিয়াছে। সে হরবিলাসের ভবনে প্রতিপালিত, শিক্ষিত, উদারমতাবলম্বী, সুদর্শন যুবক। তাহার পরিচয়ের মধ্যে একমাত্র এই যে, সে হরবিলাসের ভবনে প্রতিপালিত। পোস্তপুত্র করিবেন বলিয়া হরবিলাস তাহাকে শিশুকালে আনাইয়াছিলেন, কিন্তু বধুমাতা বার বৎসর অপেক্ষা করিবার কথা

বলিয়া কান্নাকাটি করায় তাহাকে এতকাল গৃহে রাখিয়া পালন করিতে হইয়াছে। তাহার আর কোন পিতৃমাতৃ পরিচয় নাই, তবে কুল-পরিচয় আছে—সে কুলীন নহে, বংশজ; সেই জন্ত তাহাকে পুত্রস্নেহে প্রতিপালন করা সত্ত্বেও হরবিলাস তাহার হস্তে তাঁহার গুণবতী কন্যা লীলাবতীকে অর্পণ করিতে অনিচ্ছুক, বরং তিনি লীলাবতীকে নেশাখোর কুলীন নদের চাঁদের করে অর্পণ করিতে উৎসুক। হরবিলাস ললিতকে পোস্তপুত্র রাখিতে আগ্রহান্বিত। পিতৃমাতৃপরিচয়হীন পরিণতবয়স্ক যুবককে পোস্তপুত্র গ্রহণ করিবার কল্পনা একটু বিসদৃশ বিবেচিত হইতে পারে, ললিতও পোস্তপুত্র হইয়া না থাকিয়া বরং লীলাবতীকে বিবাহ করিয়া হরবিলাসের জামাতা হইয়া থাকিতে চাহে এবং অরবিন্দের গৃহ প্রত্যাবর্তনের ফলে শেষ পর্যন্ত তাহার এই অভিলাষই পূর্ণ হয়। হরবিলাস তাহাকে পুত্রস্নেহে পালন করিলেও তাহাকে হরবিলাসের সঙ্গে এই নাটকের মধ্যে এমন কোন আচরণ করিতে দেখিতে পাওয়া যায় না যাহাতে মনে হইতে পারে যে, সেও এই স্নেহের মর্ষাদা রক্ষা করিয়া হরবিলাসকে পিতার মতই শ্রদ্ধা ও ভক্তি করে। বরং হরবিলাস যখন তাহাকেই পোস্তপুত্র গ্রহণ করা স্থির করিয়া তদনুযায়ী আয়োজনে প্রবৃত্ত হইলেন, তখন একদিন ললিত নিরুদ্দেশ হইয়া গেল—ইহাতে স্বভাবতঃই হরবিলাস ব্যথিত হইলেন; অবশ্য সে কিছুদিন পরে ফিরিয়া আসিল; ইহাতে হরবিলাসের প্রতি তাহার কোন প্রকার কৃতজ্ঞতার পরিচয় প্রকাশ পায় না। তারপর জাল অরবিন্দের আবির্ভাবের ষড়যন্ত্রে হরবিলাস ললিতকেও লিপ্ত বলিয়া সন্দেহ করিলেন। এই সকল ব্যাপার হইতেই বুঝিতে পারা যাইবে যে, হরবিলাসের সঙ্গে ললিতের সম্পর্কটি নাট্যকার তাঁহার পরিকল্পনা অনুযায়ী ফুটাইয়া তুলিতে পারেন নাই। ললিতকে যথার্থই হরবিলাসের গৃহে প্রতিপালিত ও তাঁহার প্রতি কোন প্রকার ভক্তিপ্রদান্বিত বলিয়া মনে হয় না; ইহা ললিত-চরিত্রের প্রধান ত্রুটি বলিয়া বিবেচিত হইবে। শৈশবের খেলাধুলার ভিত্তর দিয়া যৌবনে উত্তীর্ণ হইবার পথে ললিত ও লীলাবতীর প্রণয়ের সঞ্চার হইয়াছে বলিয়া উভয়ের উজ্জ্বল প্রকাশ। এখন তাহারা পূর্ণ যুবক ও যুবতী এবং পরস্পর স্নগ্ধতার প্রণয়াসক্ত, কিন্তু এই আসক্তি প্রকাশ পাইয়াছে একমাত্র দীর্ঘ ও মামুলী বক্তৃতায়—আত্মভ্যাগ, দুঃখভোগ, সেবা কিংবা অন্ত কোন কার্যের ভিত্তর দিয়া নহে। সেইজন্য তাহাদের পরস্পর প্রণয়-সূচক মৌখিক বক্তৃতাগুলি

যত দীর্ঘই হউক, তাহাতে বিষয়টি প্রত্যক্ষ হইয়া উঠিতে পারে নাই—তাহার উপর এই প্রণয়ের ক্রমবিকাশের ধারাটি কাহিনীর অন্তরালে রাখিয়া একেবারে তাহার পরিণত রূপটিই নাট্যকার পাঠকের চোখের সম্মুখে ধরিয়াছেন বলিয়া ইহার আকর্ষিকতাও পাঠককে আঘাত করিতে পারে। ললিতমোহনের সদৃশগাবলীও একমাত্র মৌখিক বক্তৃতার উপরই প্রতিষ্ঠিত বলিয়া তাহাও তাহার চরিত্র সম্পর্কে কার্যকরী বলিয়া মনে হয় না। নাট্যকারের পরিকল্পনা অমুযায়ী এই চরিত্রটি রূপ লাভ করিতে পারে নাই।

স্ত্রী-চরিত্রগুলির মধ্যে লীলাবতীই প্রধান। লীলাবতীই এই নাটকের নায়িকা। এই চরিত্রের স্বাভাবিকতা সম্পর্কে বঙ্কিমচন্দ্র যে আপত্তি তুলিয়াছেন, তাহা অখণ্ডনীয়। সজ্জাত পরিবারের শিক্ষিতা নারী সম্পর্কে দীনবন্ধুর ধারণা খুব স্পষ্ট ছিল না। তখনও স্ত্রী-শিক্ষা এই দেশের সমাজে ব্যাপক হইয়া উঠে নাই, শিক্ষিতা নারী সম্পর্কে দীনবন্ধুর ধারণা কল্পনার উপরই স্থাপিত হইয়াছে ; আর যেখানে কল্পনার আশ্রয় লইতে হইয়াছে, সেখানেই দীনবন্ধু ব্যর্থকাম হইয়াছেন। সেইজন্য তাহার লীলাবতীর চরিত্রটিও কোনদিক দিয়াই সার্থক হইয়া উঠিতে পারে নাই। তবে ইতিপূর্বে বঙ্কিমচন্দ্রের যে উক্তি উদ্ধৃত করিয়াছি তাহাতে দেখিতে পাওয়া যায় যে, বঙ্কিমচন্দ্র লীলাবতী ও কামিনীকে এক স্ত্রে গাঁথিয়াছেন ; বলা বাহুল্য, এই কামিনী ‘নবীন তপস্বিনী’র কামিনী, ‘জামাই-বারিকে’র কামিনী নহে। লীলাবতী ও ‘জামাই-বারিকে’র কামিনীতে পার্থক্য আছে। লীলাবতী ধনী শিক্ষিতা কন্যা, কিন্তু এই কামিনী ধনিকন্যা মাত্র, সে বুদ্ধিমতী, কিন্তু সে শিক্ষিতা নহে ; লীলাবতী ব্রাহ্মসমাজ ও ব্রাহ্ম-মহিলাদিগের সম্পর্কে আসিয়া মার্জিত ক্রটি ও উন্নত সংস্কারের অধিকারিণী হইয়াছে, কিন্তু ‘জামাই-বারিকে’র কামিনী তাহা হইতে পারে নাই, অতএব লীলাবতী ও এই কামিনী এক নহে। তবে ‘নবীন তপস্বিনী’র কামিনী ও ‘লীলাবতী’র লীলাবতীতে বিশেষ কোন পার্থক্য নাই। লীলাবতী নাট্যকারের ব্যর্থ সৃষ্টি হইলেও ‘জামাই-বারিকে’র কামিনী যে সার্থক সৃষ্টি, তাহা ‘জামাই-বারিকে’র চরিত্র সমালোচনা করিতে গিয়া বিস্তৃতভাবে আলোচনা করিয়াছি।

একথা সত্য যে, তৎকালীন সমাজের শিক্ষিতা স্ত্রী সম্পর্কে দীনবন্ধুর কোন অভিজ্ঞতা ছিল না বলিয়া লীলাবতীর চরিত্র এমন নির্জীব ও প্রাণহীন রূপে চিত্রিত হইয়াছে, অথচ লীলাবতীই কাহিনীর নায়িকা, সুতরাং তাহার পরি-

কল্পনার ব্যর্থতার নাটকেরই ব্যর্থতা। সেক্সপীরের ‘রোমিও জুলিয়েট’ নাটকের অল্পকরণে এই নাটকে দীনবন্ধু ললিত-লীলাবতীর একটি সুদীর্ঘ প্রণয়-দৃশ্যের (love scene) অবতারণা করিয়াছেন। কিন্তু মনের সুগভীর স্তরে সূক্ষ্ম অনুভূতির ক্ষেত্রে নরনারীর যে প্রণয়-বেদনা স্তম্ভিত হইয়া আছে, তাহা জাগ্রত করিয়া তুলিতে হইলে যে সূক্ষ্ম রসবোধের প্রয়োজন, তাহা দীনবন্ধুর ছিল না। অতএব এই প্রণয়-দৃশ্য কেবলমাত্র নিশ্চাণ বাগাড়ম্বরে পৰ্ববসিত হইয়াছে। পাঠকের পক্ষে ইহা বিরজিকর, দর্শকের পক্ষেও ইহা দুঃসহ।

লীলাবতী চরিত্র বাদ দিলেও এই নাটকে আর কোন জ্ঞী-চরিত্রও সার্থকতা লাভ করিতে পারে নাই। দীনবন্ধু যে শ্রেণীর জ্ঞী-চরিত্রের পরিকল্পনায় সাধারণতঃ সার্থকতা লাভ করিয়াছেন, এই নাটকের মধ্যে সেই শ্রেণীর জ্ঞী-চরিত্র একটিও নাই, ইহার জ্ঞী-চরিত্রগুলি সকলই দীনবন্ধুর প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতার বাহির হইতে পরিকল্পিত, ইহাই ইহাদের ব্যর্থতার কারণ।

এই নাটকের সর্বাপেক্ষা বড় ত্রুটি ইহার ভাষা ও সংলাপ। ‘লীলাবতী’র সমাজ শিক্ষিত সমাজ, শিক্ষিত চরিত্র সম্পর্কে দীনবন্ধু অজ্ঞাত নাটকেও যে ভাষা ব্যবহার করিয়াছেন, ‘লীলাবতী’তেও তাহাই করিয়াছেন। ইহা দীনবন্ধুর সাধু ভাষা। দীনবন্ধুর সাধু গুণ সর্বত্র আড়ষ্ট ও সংস্কৃত সমাস-বহুল। দীনবন্ধুর সাধু গুণের একটি প্রধান ত্রুটি এই যে, ইহার কোন ক্রমবিকাশ দেখিতে পাওয়া যায় না। রামনারায়ণের ‘কুলীন-কুল-সর্বস্ব’র ভাষা ও ‘নব-নাটকে’র ভাষা এক নহে, অথচ দুই-ই অভিন্ন সমাজ; কারণ, রামনারায়ণের গুণ-ভাষার একটা ক্রম-বিকাশের ধারা অনুসরণ করা যায়, তাহা ক্রমে সহজ হইয়া আসিয়াছে। কিন্তু ভাষার ক্ষেত্রে দীনবন্ধুর মধ্যে কোন ক্রমপরিণতির পরিচয় পাওয়া যায় না। তাঁহার সর্বপ্রথম রচনা ‘নীল-দর্পণে’র সাধু ভাষাও যেমন, তাঁহার সর্বশেষ রচনা ‘কমলে কামিনী’র সাধু ভাষাও তেমনই। ইহার কারণ সম্ভবতঃ দীনবন্ধু ছিলেন প্রধানতঃ কবি; সেইজন্য দীর্ঘ কবিতায় রচিত সংলাপ তিনি তাঁহার অধিকাংশ নাটকেই ব্যবহার করিয়াছেন, ইহাদের অর্থোক্তিকতা সম্বন্ধে কোথাও এতটুকু সন্দেহও করেন নাই। সুতরাং তাঁহার গুণ রচনা একটা বিশেষ পথ ধরিয়া অগ্রসর হইয়া গিয়া বিশিষ্ট কোন রূপ লাভ করিতে পারে নাই, তাঁহার এই কবিত্বের অভিমানের জন্তই গুণ রচনার মধ্যে তিনি তাঁহার প্রতিভা সতর্কভাবে কোন দিন নিয়োজিত করেন নাই। কিন্তু রামনারায়ণের তাহা ছিল না, তিনি তাঁহার সাধনার একমাত্র অবলম্বন গুণ

রচনার ভিতর দিয়াই তাঁহার সমগ্র প্রতিভা সতর্কভাবে নিয়োগ করিয়াছিলেন, সেইজন্য তাঁহার রচনায় একটি সুস্পষ্ট ক্রমবিকাশের ধারা চিহ্নিত হইয়া গিয়াছে। দীনবন্ধু কবি না হইয়া কেবল যদি গল্প-লেখকই হইতেন, তাহা হইলে তাঁহার নাটকগুলি অধিকতর সার্থক হইত, তাঁহার সংলাপের ভাষায়ও একটা সুস্পষ্ট ক্রমবিকাশের ধারা অনুভব করা যাইত।

কিন্তু দীনবন্ধু বাহা ছিলেন না, তাহার জ্ঞান আক্ষেপ করিয়া লাভ নাই, বাহা ছিলেন তাহাই আমাদের বিচার্য। ‘লীলাবতী’র সমাজ সমগ্রভাবে শিক্ষিত সমাজ বলিয়া ইহার মধ্যে ইতর জাতীয় লোকের কথাভাষার কোন স্থান হয় নাই, অথচ ঐ ভাষার মধ্যেই দীনবন্ধুর কৃতিত্ব প্রকাশ পাইয়াছে। অতএব সমগ্র ‘লীলাবতী’ নাটকের মধ্যে দীনবন্ধুর বিশিষ্ট প্রতিভা বিকাশের কোন সুযোগ ছিল না—ইহার সমাজ দীনবন্ধুর অপরিচিত, ইহার ভাষাও কৃত্রিম।

ভাষা যেমনই হউক, সুদীর্ঘ সংলাপ ‘লীলাবতী’ নাটকের একটি গুরুতর ত্রুটি। ‘লীলাবতী’ ঘটনাবল্ল ও রহস্যঘন নাটক; কিন্তু ইহার ঘটনা ও রহস্যরাজি নাটকীয় কাব্যবলীর (dramatic action) ভিতর দিয়া প্রকাশ না পাইয়া অধিকাংশই বক্তৃতার (narration) ভিতর দিয়া প্রকাশ পাইয়াছে। সেইজন্য সংলাপকে বহুস্থানে দীর্ঘ করিতে হইয়াছে। ইহা নাটকের পক্ষে যে কত বড় ত্রুটি, তাহা বিশ্লেষণ করিয়া না বলিলেও চলে। ললিত-লীলাবতীর প্রণয়-দৃশ্যের মধ্যে পয়ার ছন্দে রচিত দীর্ঘ সংলাপের ব্যবহার করা হইয়াছে, এতদ্ব্যতীত গল্প-পঞ্চমিশ্র সংলাপও বহু ক্ষেত্রেই ব্যবহৃত হইয়াছে, এই সকল সংলাপ অত্যন্ত দীর্ঘ এবং একঘেয়ে। অমিত্রাকরের ধ্বনিবৈচিত্র্য-স্রষ্টা মাইকেল মধুসূদন পর্যন্ত তাঁহার নাটকে পঞ্চ সংলাপ রচনা করিতে সাহস পান নাই, অথচ দীনবন্ধু একঘেয়ে পয়ার দ্বারাই সুদীর্ঘ সংলাপ রচনা করিয়াছেন, এই ত্রুটি ‘লীলাবতী’ নাটকে সর্বাধিক প্রকাশ পাইয়াছে, সেই জন্য এই নাটকই এই হিসাবে সর্বাধিক ব্যর্থ। কেবল মাত্র পয়ার নহে, কোন কোন স্থলে সংলাপের মধ্যে দীর্ঘ ত্রিপদীও ব্যবহৃত হইয়াছে—মোটকথা তাঁহার রচিত নাটকের মধ্য দিয়া দীনবন্ধু সর্বদাই তাঁহার কবিত্ব প্রকাশের সুযোগ সন্ধান করিয়াছেন এবং সামান্য অবকাশটুকু মাত্র পাইলেই তাহার সম্ভাব্য ব্যবহার করিবার চেষ্টা করিয়াছেন, তাহার ফলে তাঁহার নাট্যকাহিনীর সহজ গতি পথে পথে বাধা পাইয়াছে—সুদীর্ঘ বর্ণনাসমূহ পাঠকের বিরক্তি উৎপাদন করিয়া কাহিনীর রসভঙ্গ করিয়াছে।



যে রুচিদোষের ভক্ত দীনবন্ধুর সাধারণতঃ নিন্দা শুনিতে পাওয়া যায়, তাহা 'লীলাবতী'তে অনেকটা সংযত হইয়া আসিয়াছে। কেবলমাত্র কয়েকটি চরিত্রে তাহার সংক্ষিপ্ত পরিচয় পাওয়া যায়।

দীনবন্ধু মিষ্টের সবশেষ রচনা 'কমলে কামিনী' নাটক। এই নাটকের উদ্দেশ্য (motto) রূপে নাট্যকার সেক্সপীয়রের 'ম্যাকবেথ' নাটক হইতে এই দুইটি ইংরেজি পদ উদ্ধৃত করিয়াছেন,—

Dun. Dismay'd not this our captains, Macbeth and  
Banquo ?

Sold. Yes, as sparrows eagles ; or the hare the lion.

কিন্তু তাহা স্বেপদে দেখিতে পাওয়া যাইবে যে, নাটকের মধ্যে বীররসের পরিবর্তে অল্প বিষয় প্রাধান্য লাভ করিয়াছে ; হয়ত নাট্যকার এক উদ্দেশ্য লইয়া 'কমলে কামিনী' নাটক রচনা আরম্ভ করেন, শেষ পর্যন্ত সেই উদ্দেশ্য আর রক্ষা পায় নাই। নাটকখানি 'বিজ্ঞা-দয়া-দাক্ষিণ্য-দেশাধুরাগাদি'বিবিধ-গুণরত্ন-মণ্ডিত পণ্ডিত-মণ্ডলি-সমাদর-তৎপর রাজকুমারী যতীন্দ্রমোহন ঠাকুর বাহাদুর'কে উৎসর্গীকৃত। উৎসর্গপত্রে নাট্যকার উল্লেখ করিয়াছেন, 'কমলে কামিনী অপরের যেমন হউক, আমার বিলক্ষণ আদরের পাত্রী।' এই নাটকখানির আলোচনা সম্পর্কে নাট্যকারের এই উক্তিটির উপর বিশেষ লক্ষ্য করা প্রয়োজন। সর্বশেষ রচনা বলিয়াই হউক, কিংবা অল্প যে কোন কারণেই হউক, দীনবন্ধুর ইহার প্রতি কোন বিশেষ মমত্ববোধ থাকিয়া থাকিবে।

১৮৭১ খ্রীষ্টাব্দে আসামে লুগাই অভিবান উপলক্ষে সামরিক ডাকবিভাগের ভারপ্রাপ্ত কর্মচারিরূপে দীনবন্ধু দক্ষিণ আসাম-অঞ্চল ভ্রমণ করিবার সুযোগ পান, তাহার ফলে মণিপুর ও কাছাড় দেশের সম্পর্কে প্রত্যক্ষ পরিচয় লাভ করেন ; মণিপুরীদিগের বিচিত্র জীবন তখন তাঁহাকে আকৃষ্ট করিয়া থাকিবে। কিছুদিন পর দীনবন্ধু স্বদেশে প্রত্যাবর্তন করিয়াই এই নাটকখানি রচনা করেন। ইহার মধ্যে মণিপুরী রাসলীলার যে বর্ণনা আছে, তাহা তাঁহার এই বিষয়ে প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতার ফল বলিয়া মনে হয়। 'কমলে কামিনী' নাটকের কাহিনীটি সংক্ষেপে এই :—

কাছাড়ের সিংহাসন শূন্য হইলে ব্রহ্মদেশের রাজা বীরভূষণ তাঁহার কনিষ্ঠা মহিষীর পরামর্শে তাঁহার জ্ঞানককে কাছাড়ের সিংহাসনে অধিষ্ঠিত করিলেন—

ইহাতে মণিপুররাজ ও সমগ্র কাছাড়বাসী প্রবল আপত্তি তুলিল। মণিপুররাজ কাছাড়ের বিরুদ্ধে যুদ্ধ ঘোষণা করিলেন। ব্রহ্মরাজ তাঁহার শ্রালক কাছাড়-রাজকে সহায়তা করিবার জন্য সপরিবারে ব্রহ্মদেশ হইতে কাছাড়ে আসিলেন। তাঁহার এক স্ত্রীমণী অনুচা কন্যা ছিল, নাম রণকল্যাণী, সেও পিতার সঙ্গে কাছাড়ে আসিল। মণিপুররাজ তাঁহার বিশ্বস্ত সেনাপতিগণের সহায়তায় তাঁহার সৈন্ত লইয়া কাছাড় আক্রমণ করিলেন। মণিপুররাজের একজন সহকারী সেনাপতি ছিলেন, তাঁহার নাম শিখণ্ডিবাহন—তাঁহাকেই মণিপুররাজ কাছাড়ের সিংহাসনে বসাইতে চাহিয়াছিলেন। শিখণ্ডিবাহনের পিতৃ-পরিচয় অজ্ঞাত ছিল, কিন্তু তাঁহার বীরত্বে আকৃষ্ট হইয়া সেনাপতি মকরকেতু তাঁহাকে অস্ত্রশিক্ষা দিয়া পুত্রস্নেহে পালন করিয়া আসিতেছিলেন। শিখণ্ডিবাহনও মণিপুর সৈন্তের সহকারী সেনাপতিরূপে কাছাড়ে আসিলেন। কাছাড়ে ব্রহ্মরাজকন্যা রণকল্যাণী একদিন পথিপার্শ্বস্থ রাজপ্রাসাদের উপরে বসিয়া যুদ্ধ দেখিতেছিলেন, এমন সময় শিখণ্ডিবাহনের সঙ্গে ব্রহ্মদেশের সেনাপতি যুদ্ধ করিতে করিতে আসিয়া ভূর্গের পাদমূলে উপস্থিত হইলেন। ব্রহ্মরাজ-সেনাপতি শিখণ্ডিবাহনের বীরত্বে পরাজিত ও বন্দী হইলেন। প্রাসাদের উপর হইতে রণকল্যাণী শিখণ্ডিবাহনের বীরত্ব দেখিয়া মুগ্ধ হইয়া গেলেন, তাঁহার হাত হইতে পদ্মমালা খসিয়া নিষে শিখণ্ডিবাহনের কণ্ঠে পতিত হইল, শিখণ্ডিবাহনও উপরের দিকে মুখ তুলিয়া চাহিয়া রণকল্যাণীকে দেখিয়া মুগ্ধ হইলেন। পদ্মমালা কণ্ঠে লইয়া বন্দী ও আহত ব্রহ্মসেনাপতিকে নিজের অশ্বের উপর স্থাপন করিয়া শিখণ্ডিবাহন নিজের শিবিরে চলিয়া আসিলেন, কিন্তু তদবধি রণকল্যাণীকে ভুলিতে পারিলেন না। ব্রহ্মরাজ সাত দিনের মত যুদ্ধ রহিত করিবার জন্য মণিপুররাজের নিকট প্রার্থনা জানাইলেন। মণিপুর-রাজ স্বীকৃত হইলেন। ইতিমধ্যে মণিপুররাজের শিবিরে রাসলীলার আয়োজন করা হইল, তাহাতে ছদ্মবেশিনী রণকল্যাণী রাধিকার ও শিখণ্ডি-বাহন কৃষ্ণের অভিনয় করিলেন। তাঁহাদের আসক্তি পরস্পর বাড়িতে লাগিল। অবশেষে জানিতে পারা গেল যে, শিখণ্ডিবাহন মণিপুররাজেরই প্রথমা মহিষীর গর্ভজাত পুত্র, স্মৃতিকাগর হইতে দ্বিতীয়া মহিষী গাঙ্গারী তাঁহাকে এক খাত্তর সহযোগিতায় হরণ করিয়া লইয়া গিয়া এক নির্জন স্থানে নিক্ষেপ করিয়াছিলেন, সেখান হইতে ত্রিপুরা ঠাকুরাণী নামী এক বিধবা মহিলা তাঁহাকে উদ্ধার করিয়া লইয়া গিয়া পুত্রস্নেহে পালন করিতে থাকেন।

তদবধি শিখণ্ডিবাহন ত্রিপুরা ঠাকুরাণীর পুত্র বলিয়া পরিচিত হন, কিন্তু তাঁহার পিতৃপরিচয় অজ্ঞাত থাকিয়া যায়। ব্রহ্মরাজ শিখণ্ডিবাহনের প্রতি তাঁহার কস্তা রণকল্যাণীর আসক্তির কথা জানিতে পারেন। তিনিও শিখণ্ডিবাহনের বীরত্বে মুগ্ধ হইয়াছিলেন, কিন্তু তাঁহার কোন পিতৃপরিচয় নাই বলিয়া তিনি মণিপুররাজের প্রদত্ত সন্ধির সর্ত অমুসারে তাঁহাকে কাছাড়ের সিংহাসনে স্থাপন করিতে অস্বীকৃত হইতেছিলেন। কিন্তু এইবার তাঁহার প্রকৃত পরিচয় পাইয়া তাঁহার সঙ্গে নিজের কস্তার বিবাহ দিয়া তাঁহাকে কাছাড়ের সিংহাসনে স্থাপন করিতে স্বীকৃত হইলেন। সর্বসম্মতিক্রমে এই প্রস্তাবটি গৃহীত হওয়ায় উভয়পক্ষে সন্ধি স্থাপিত হইল।

দীনবন্ধু যখন তাঁহার ‘কমলে কামিনী’ নাটক রচনা করেন, তখন তাঁহার প্রতিভা অন্তর্মিত হইয়াছে—ইহা কোন দিক দিয়াই তাঁহার গৌরব বৃদ্ধি করিতে পারে নাই। প্রথমতঃ, কাহিনীর মধ্যে দীনবন্ধু তাঁহার অগ্ৰান্ত নাটকের কয়েকটি পুরাতন বৈশিষ্ট্য অমুসরণ করিয়াছেন—যেমন একটি নিকৃদ্ধিষ্ট চরিত্রের সন্ধান দিয়া কাহিনী সমাপ্ত হইবে; ইহাতেও তাহাই আছে। বিপুল বাহু আড়ম্বরের মধ্যে একটি ক্রীণ বৈচিত্র্যহীন প্রণয়-কাহিনী ইহার প্রধান উপজীব্য করা হইয়াছে। কতকগুলি অনাবশ্যক চরিত্র ইহাতে আনিয়া যুক্ত করা হইয়াছে। রোমাটিক নাটকের আবহাওয়ায় ‘কমলে কামিনী’র রূপদান করা হইয়াছে, কিন্তু দীনবন্ধুর প্রতিভা রোমাটিক নাট্যরচনার অমুকুল ছিল না বলিয়া ইহার পরিবেশ বহুস্থলেই ক্ষুণ্ণ হইয়াছে। মণিপুরী সমাজ একটি সম্পূর্ণ স্বাধীন সমাজ, বাঙ্গালী জীবনের সঙ্গে তাহার কোন যোগ নাই, অথচ দীনবন্ধু বাঙ্গালী জীবনের বহু চিত্র বা চিত্রাংশ তাহার উপর আরোপ করিয়াছেন। নাটকের নামকরণেও কোন সার্থকতা খুঁজিয়া পাওয়া যায় না। রাসনৃত্যচ্ছলে কমলমালা-পরিহিতা রণকল্যাণী কমলাসনে উপবেশন করিলে রাজা বলিলেন, ‘আমার বোধ হয়, রাই “কমলে কামিনী” (৩১২)’। সকলে তাহার প্রতিধ্বনি করিল। ইহাই সমগ্র নাটকের মধ্যে ‘কমলে কামিনী’র একমাত্র উল্লেখ, বিশেষতঃ ইহার সঙ্গে কাহিনীর কোন অন্তর্গত যোগ নাই, ইহা একটি বিচ্ছিন্ন চিত্র মাত্র। বাংলা সাহিত্যে কমলে কামিনী কথাটির একটি বিশেষ অর্থ আছে—তাহা হইতে বুঝিতে পারা যাইবে যে, কমলের উপর উপবিষ্টা যে কোন কামিনীর উপরই সংজ্ঞাটি প্রযোজ্য হইতে

পারে না। ‘কমলে কামিনী’র প্রকৃত অর্থ সমুদ্র-মরাঁচিকা বা sea-mirage; ইহা সত্য নহে, ইহা মায়া। এই বিশেষ অর্থেই মধ্যযুগের বাংলা সাহিত্যে কথাটি সর্বত্র ব্যবহৃত হইয়াছে, আধুনিক বাংলায় ইহার নূতন কোন অর্থও হয় নাই। অতএব বাংলার একটি বিশিষ্টার্থক শব্দ এই ভাবে যথেষ্ট প্রয়োগ করা সম্ভব হয় না। এইজন্য ‘কমলে কামিনী’ নামকরণে কোন সার্থকতা ত খুঁজিয়া পাওয়া যায়ই না, বরং ইহার দ্বারা পাঠকের মনে কোন প্রকার ভ্রান্ত ধারণার সৃষ্টি হইতে পারে। দীনবন্ধুর স্বাভাবিক হস্তরস সৃষ্টির ক্ষমতা ইহাতে আরও একটু সংকট করিয়া রাখিতে পারিলে নাটকের পক্ষে ভাল হইত। কারণ, উপযুক্ত পরিবেশ ব্যতীত হস্তরস বিরক্তির কারণ হয়। বাঙ্গালী জীবনের পরিবেশ হইতে সৃষ্ট দীনবন্ধুর হস্তরস একটি স্বতন্ত্র জাতীয় পরিবেশের মধ্যে যে কত বিরক্তিকর হইতে পারে, ‘কমলে কামিনী’ নাটকই তাহার প্রমাণ। দীনবন্ধুর অন্ত্যস্ত নাটকের তুলনায় কেবলমাত্র একটি বিষয় এই নাটকের মধ্যে প্রশংসনীয়—তাঁহার অন্ত্যস্ত নাটকে যে রুচিহীনতার পরিচয় পাওয়া যায়, ‘কমলে কামিনী’ নাটকে তাহা নাই। রুচিবোধের দিক দিয়া দীনবন্ধুর মধ্যে একটি ক্রমবিকাশের ধারার সন্ধান পাওয়া যায়। মনে হয়, বঙ্কিমচন্দ্রের উন্নত রুচিবোধের প্রভাবের ফলে দীনবন্ধু ক্রমে তাঁহার নাটকগুলি রুচির দিক দিয়া উন্নত করিয়া লইয়াছিলেন। কারণ, ‘নীলাবতী’ হইতে ‘কমলে কামিনী’ রুচির দিক দিয়া আরও একটু উন্নত বলিয়া বোধ হইবে। অবশ্য একথাও সত্য যে সামাজিক প্রহসনগুলির মধ্যে রুচির পরিচয় দেওয়া সহজ, রোমাঞ্চিক নাটকগুলির মধ্যে তাহা তত সহজ নহে। প্রহসনগুলির মধ্যে দীনবন্ধুর বিশিষ্ট রুচিবোধ শেষ পর্যন্ত প্রায় অব্যাহত ছিল।

‘কমলে কামিনী’র নায়ক শিখণ্ডিবাহন। তিনি মণিপুরের সহকারী সেনাপতি। তিনি বীর ও সর্বগুণাধিত আদর্শ পুরুষ বলিয়া উল্লেখ করা হইয়াছে। তাঁহার বীরত্বের একটি মাত্র প্রত্যক্ষ চিত্র ব্যতীত আর সমস্তই কেবল তাঁহার নিজ ও অন্তের মূখের বক্তৃতা দ্বারা প্রকাশ পাইয়াছে। নাটকের মধ্যে তাঁহার বীরত্ব ও অন্ত্যস্ত সঙ্গুণ প্রত্যক্ষ করিয়া তুলিবার প্রচুর অবকাশ ছিল, কিন্তু নাট্যকার তাহাভিন্ন সম্ভাবনার করেন নাই। বিশেষতঃ, নাটকের দ্বিতীয় অঙ্কের প্রথম দৃষ্টেই তিনি

রণকল্যাণীকে দেখিবার পর হইতেই তাঁহার প্রথমস্থ হইয়া পড়ার তাঁহার বীরত্বের দিকটি একেবারেই গোপন হইয়া পড়িয়াছে—তখন তিনি প্রেমিক যুবক মাত্র ; এমন কি কৃষ্ণবেশ ধারণ করিয়া রাসলীলায় মৃত্যু পর্যন্ত করিলেন, অবশ্য মণিপুরীদিগের জীবনে মৃত্যু একটি অতি সাধারণ বিষয়, তথাপি সহকারী সেনাপতির দায়িত্ব লইয়া পরের রাজ্য আক্রমণ করিতে আসিয়া আক্রান্ত রাজ্যের রাজকন্যার সঙ্গে রাসলীলায় মৃত্যু করিবার কাহিনী পাঠকের মন পীড়িত করিতে পারে। শিখণ্ডিবাহনকে বীর ও প্রেমিক উভয় রূপে প্রতিষ্ঠিত করিতে গিয়া নাট্যকার কোন দিকটাই সার্থক করিয়া তুলিতে পারেন নাই। প্রকৃত বীরচরিত্র সৃষ্টি করা দীনবন্ধুর প্রতিভার অতীত ছিল, সেইজন্য শিখণ্ডিবাহনের বীরত্বের পরিকল্পনা ব্যর্থ হইয়াছে। শিখণ্ডিবাহনের জীবনকথার উপর যে একটি রহস্তের আচ্ছাদন দেওয়া হইয়াছে, তাহা নাট্যকাহিনীর মধ্যে যে একান্ত প্রয়োজনীয় ছিল, তাহাও বলিতে পারা যায় না ; কারণ, ইহা দ্বারা নাট্যকাহিনীর স্বাভাবিক গতি কোথাও ব্যাহত হয় নাই, বিশেষতঃ এই সমগ্র রহস্ত-বৃত্তান্তটি স্ববনিকার অন্তরালে ঘটিয়াছে এবং মূল নাট্যকাহিনীর এক প্রকার উপসংহারের পর ভরতবাক্যের মত এক তৃতীয় ব্যক্তি কর্তৃক উচ্চারিত হইয়াছে। অতএব ইহা নাট্যকাহিনীর কোন অবিচ্ছেদ্য অংশ নহে। ইহার নিবিড়তা নাট্যকার শেষ পর্যন্ত রক্ষা করিতে পারেন নাই ; কারণ, দেখিতে পাওয়া যায় যে, ত্রিপুরা ঠাকুরাণী কর্তৃক সমস্ত রহস্ত উন্মোচনের বহু পূর্বেই সুরবালা মণিপুর শিবির হইতে শুনিয়া আসিয়াছেন যে, ‘কেউ কেউ বলে শিখণ্ডিবাহন বড় রাণীর সেই সোনার চাঁদ (২।৪)।’ ইহার পর তাঁহার প্রকৃত পরিচয় সম্পর্কে পাঠকের আর কোন উৎস্রুত্য (suspense) থাকিতে পারে না। পূর্বেই বলিয়াছি, ‘কমলে কামিনী’ রচনার সময় দীনবন্ধুর প্রতিভা সম্পূর্ণ অন্তর্মিত হইয়া গিয়াছে ; সেইজন্য যে সকল বিষয়ে সাধারণতঃ পূর্বে তাঁহার বিশিষ্ট গুণের পরিচয় পাওয়া যাইত, সেই সকল বিষয়েই তখন তাঁহার এই সকল ত্রুটি প্রকাশ পাইয়াছে।

‘কমলে কামিনী’র নায়িকা রণকল্যাণী। রণকল্যাণী ব্রহ্মরাজের দুহিতা। ব্রহ্মরাজ-দুহিতাকে বাঙ্গালী নাট্যকার বাঙ্গালীর উপাদানে পড়িয়াছেন, তাঁহার মধ্যে ব্রহ্মদেশীয় নারীচরিত্রের বৈশিষ্ট্য বিস্মৃতিও প্রকাশ পায় নাই। অষ্ট নাটকের মধ্যে এই বৈশিষ্ট্য প্রকাশ করিবার প্রচুর অবকাশ ছিল।

হুতরাং ইহাতে বুঝিতে হইবে যে, নাট্যকারেরই এই বিষয়ে দক্ষতা ছিল না। রণকল্যাণী যুদ্ধ ভালবাসেন—একথা ব্রহ্মরাজের মুখে শুনিয়াছি; তিনি নাকি ছেলেবেলায় তাঁহার পিতাকে বলিতেন, “বাবা, তোমার অস্ত্রে নলাই কলি।” তথাপি শিখণ্ডিবাহনের প্রতি তাঁহার আকর্ষণ বশতঃ তিনি পিতাকে যুদ্ধের পরিবর্তে সন্ধি করিতেই বলিলেন। মধ্যযুগের বাংলা সাহিত্যের ধর্মমঙ্গল কাব্যের কথা মনে পড়িতেছে,—রাজকুমারী কাণড়া শত্রু-সেনাপতি লাউসেনকে ভালবাসিতেন, তথাপি আত্মমর্ঘাদা রক্ষার জন্য সন্ধির পরিবর্তে যুদ্ধই তিনি কামনা করিয়াছিলেন। আর ব্রহ্মরাজকুমারী রণকল্যাণী শিখণ্ডিবাহনের সঙ্গে তাঁহার পরিণয়ের পথে যাহাতে আর কোন বাধা না থাকে, সেইজন্য অপমান স্বীকার করিয়াও পিতাকে শত্রুর সঙ্গে সন্ধি করিতেই সম্মতি দিতেছেন। বাহাকে ইচ্ছা করিলে সার্থক বীররমণী করিয়া চিত্রিত করিতে পারিতেন, তাঁহাকে দীনবন্ধু এক নিতান্ত সহজ ব্যক্তিগত হৃদয়-বেদনার দ্বাসীরূপে চিত্রিত করিয়াছেন—জীবনের কোন উচ্চ আদর্শ দীনবন্ধুকে আকর্ষণ করিতে পারে নাই—তিনি নতমুখে বাংলার ধূলিমাটির উপরই চিরদিন বিচরণ করিয়াছেন, পায়ে চলার পথটিকেই তিনি চিনিয়াছিলেন, সেইজন্য যখনই উপরের দিকে মুখ তুলিয়া অপরিচিত জগতের দিকে চাহিয়াছেন, তখনই তিনি ভ্রান্ত হইয়া পড়িয়াছেন।

রণকল্যাণীর সঙ্গে শিখণ্ডিবাহনের যে অবস্থার ভিতর দিয়া প্রথম প্রণয়-সঞ্চার হইল, তাহা কেবলমাত্র যে আকস্মিক তাহা নহে, নিতান্ত অসম্ভবও বটে। শিখণ্ডিবাহন প্রতিজ্ঞা করিয়াছিলেন, ‘বিশাল-নয়না’ না হইলে তিনি কোন নারীকে বিবাহ করিবেন না, ছোট চোখ ছিল বলিয়া এক রাজকুমারীকে তিনি প্রত্যাখ্যান করিয়াছেন, ব্রহ্মরাজকুমারীকে তিনি প্রথম দৃষ্টিতেই দেখিলেন—

ইন্দ্রাবর বিনিমিত্ত বিশাল-নয়ন

মুখ হৃৎ-সরোবরে ভাসিছে কেমন।

ব্রহ্মরাজকুমারী বিশাল-লোচনা হওয়া যেমন অসম্ভব, এই প্রকার প্রতিজ্ঞাও তেমনই অদ্ভিনব বলিয়া মনে হয়। রণকল্যাণীও যেন শিখণ্ডিবাহনের জন্য পূর্ব হইতেই সকল বিষয়ে প্রস্তুত হইয়াই বসিয়া ছিল; এমন কি প্রণয়োগহার স্বরূপ তাঁহার কণ্ঠে যে একটি মালা দেওয়া আবশ্যক, তাহাও সঙ্গে করিয়া লইয়া আসিয়া পথিপার্শ্ব প্রাসাদ-শিখরে সে অপেক্ষা

করিতেছিল; শিখণ্ডিবাহনকে দেখিবামাত্র সে বুঝিল, তাঁহাকেই তাহার চাই, এবং তাহাদের মিলনের মধ্যে কোন দিক হইতে কোন বাধা রহিল না। শিখণ্ডিবাহন ও রণকল্যাণীর মিলন হইবার পূর্বেই রাসলীলায় উভয়ে যথাক্রমে কৃষ্ণ ও রাধিকা সাজিয়া নৃত্য করিল। ব্রহ্মরাজকুমারীর মণিপুরী রাসনৃত্যের কথা বাদ দিলেও এই পরিকল্পনাটির অসঙ্গতি বড় পীড়াবাহক।

এই নাটকের মধ্যে শৈবলিনীর প্রসঙ্গটি একেবারেই অনাবশ্যক। সে যবনিকার অন্তরালেই রহিয়াছে, সেইজন্যই তাহার অনাবশ্যকতা আরও স্পষ্ট হইয়া উঠে। সে রাজপুত্র মকরকেতনের রক্ষিতা ছিল, সহসা সে বুঝিতে পারিল, সে রাজবধু সুনীলার প্রতি অবিচার করিতেছে, ইহা মনে হওয়া মাত্র সে রাজপুত্রের সম্মুখ হইতে সরিয়া গেল, রাজপুত্রও যেন নিঃশাস ফেলিয়া বাঁচিল। রাজপুত্রের এই প্রসঙ্গের সঙ্গে নাট্যকাহিনীর কিছুমাত্র যোগ নাই। ছুই একটি দ্বী-চরিত্রের উপর বক্ষিমচন্দ্রের ‘দুর্গেশনন্দিনী’র কোন কোন দ্বী-চরিত্রের প্রভাব আছে। তাহাদের মধ্যে স্বরবালার চরিত্রটি যে ‘দুর্গেশনন্দিনী’র বিমলা চরিত্রের অনুরূপে পরিকল্পিত তাহা বুঝিতে ভুল হয় না। নিজস্ব মৌলিক স্বজনীপ্রতিভা যখন লুপ্ত হয়, তখন স্বভাবতই পরানুরূপের উপর নির্ভর করিয়া অগ্রসর হইতে হয়, দীনবন্ধুর শেষ অবস্থায় কতকটা তাহাই হইয়াছিল। ‘কমলে কামিনী’র ভাষা ও সংলাপ দীনবন্ধুর অন্ত্যান্ত নাটকে ব্যবহৃত ভাষার ক্রমপরিণতির ফল বলিয়া অনুভূত হয় না; পূর্বেই বলিয়াছি দীনবন্ধুর গঞ্জে ভাষার ক্রমবিকাশের কোন ধারা লক্ষ্য করা যায় না, ‘কমলে কামিনী’র ভাষা ও সংলাপের মধ্যে অনেক স্থলেই বক্ষিমচন্দ্রের ‘দুর্গেশনন্দিনী’র ভাষার প্রতিধ্বনি শুনিতে পাওয়া যায়। ‘কমলে কামিনী’ প্রকাশিত হইবার পূর্বে বক্ষিমচন্দ্রের তিনখানি উপন্যাস প্রকাশিত হইয়াছিল— তাহা ‘দুর্গেশনন্দিনী’ (১৮৬৫), ‘কপালকুণ্ডলা’ (১৮৬৬) ও ‘মৃণালিনী’ (১৮৬৭)। ইহাদের ভাষা ও চিত্রের প্রতি তিনি স্বভাবতই আকৃষ্ট হইয়াছিলেন। ‘কমলে কামিনী’র মধ্যে তাহাদের কিছু কিছু প্রভাব অস্বীকার করা যায় না। বঙ্কিমবরের বাক্যালাপ সংস্কৃত নাটকের বিদূষকের সম্পূর্ণ অধিকার।

দীর্ঘ বর্ণনা, বক্তৃতা নাট্যকাহিনীর স্বচ্ছন্দ গতি যে কি ভাবে বাহ্যত করিয়া থাকে, ‘কমলে কামিনী’ নাটকই তাহার প্রকৃষ্ট প্রমাণ। বড়ই আশ্চর্যের বিষয় এই যে, রামনারায়ণ তাঁহার শেষ সামাজিক নাটক ‘নব-নাটক’র মধ্যে যেমন তাঁহার পূর্ববর্তী নাটকের কতকগুলি দোষ-ত্রুটি

সংশোধন করিয়া লইতে সক্ষম হইয়াছিলেন, দীনবন্ধু তাঁহার সর্বশেষ নাটক ‘কমলে কামিনী’র মধ্যে তাহা পাবেন নাই। ‘লীলাবতী’র বর্ণনা ও বক্তৃতা দীর্ঘ, কিন্তু পরবর্তী নাটক ‘কমলে কামিনী’তে তাহা দীর্ঘতর, অর্থাৎ এই বিষয়ে তাঁহার ক্রটি ক্রমাগত বাড়িয়াই চলিয়াছিল। ইহার কারণ পূর্বে একবার উল্লেখ করিয়াছি যে, সর্বশেষ নাটক রচনাকালে দীনবন্ধুর প্রতিভা অস্তুমিত হইয়াছিল, রামনারায়ণের তাহা হয় নাই; রামনারায়ণ সচেতন শিল্পীরূপেই তাঁহার সর্বশেষ নাটক পর্যন্ত রচনা করিয়া গিয়াছেন—দীনবন্ধু নিজের দোষক্রটি সম্পর্কে সচেতন ছিলেন না। সেইজন্য তাঁহার সর্বশেষ রচনাতে পূর্ববর্তী ক্রটিগুলি আরও হ্রস্পষ্ট হইয়াছে। ‘কমলে কামিনী’তে কোন কোন স্থানে উচ্চাঙ্গের নাটকীয় সংলাপ থাকিলেও অধিকাংশ ক্ষেত্রেই হৃদীর্ঘ বর্ণনাত্মক বক্তৃতা শুনিতে পাওয়া যায়। তাহাই নাটকীয় ঘটনাকে পদে পদে মহুরগামী করিয়া দিয়াছে। ইহা কাব্যের বর্ণনা হইলেও নাটকের সংলাপ হইতে পারে না।

এই নাটকের আর কয়েকটি প্রধান ক্রটির কথা সংক্ষেপে উল্লেখ করিয়া এই অধ্যায়ের উপসংহার করিব। ইহার অন্ততম প্রধান ক্রটি এই যে, ইহাতে কোন দৃশ্য নাই; আদর্শ লইয়াই হউক কিংবা ব্যবহারিক কোন স্বার্থ লইয়াই হউক, দৃশ্য ব্যতীত যে নাটক হইতে পারে না, তাহা পূর্বে উল্লেখ করিয়াছি। ঘটনার ক্রমোন্নয়ন দ্বারা ইহাকে কোন মুহূর্তে কোন চরম সঙ্কটের সম্মুখে আনিয়াও উপস্থিত করা হয় নাই। ইহার মধ্যে কেবলমাত্র একটানা কাহিনীর অগ্রগতি আছে, এই অগ্রগতিতে কোথাও বাধা কিংবা সঙ্কটের সৃষ্টি হয় নাই! রণকল্যাণী ও শিখণ্ডিবাহনের মিলনের পথে নাট্যকার কোন কার্যকরী বাধার সৃষ্টি করেন নাই। সহজ ভাবেই তাঁহাদের মিলন সম্ভব হইয়াছে। একবার অবশ্য ব্রহ্মরাজ শিখণ্ডী ‘জারজ’ বলিয়া একটা হুঁকার দিয়া উঠিয়াছিলেন, কিন্তু পর মুহূর্তেই তিনি, এমন কি শিখণ্ডী জারজ নহেন ইহা প্রতিপন্ন হইবার পূর্বেই, তাঁহার প্রশংসার পঞ্চমুখ হইয়া পড়িলেন। পূর্ববর্তী রচনাগুলির কোন কোন স্থলে দীনবন্ধু হ্রস্প্র নাট্যিক ঔৎসুক্য (suspense) সৃষ্টি করিতে সক্ষম হইয়াছেন, কিন্তু এই নাটকে প্রায় সকল স্থানেই সেই ঔৎসুক্যসমূহ এমন নির্মমভাবে তিনি বিনষ্ট করিয়াছেন যে, এইজন্য অন্ততঃ দীনবন্ধুকে তাঁহার সমালোচকগণ ক্ষমা করিতে পারেন না। নাটকটিকে একটি গতানুগতিক পঞ্চাঙ্গরূপ দিতে হইবে এই মনে করিয়াই নাট্যকার



ইহাতে গর্তাঙ্কের পর গর্তাক যোজনা করিয়া গিয়াছেন। আধুনিক বাঙ্গালীর পার্শ্বীয় জীবনের কতকগুলি চিত্র নাট্যকার মণিপুরী সমাজের উপর আরোপ করিয়াছেন। নাট্যজামাই-দিদিশাওড়ীর পরিহাস তাহাদের অন্ততম। ইহা বড়ই বিসদৃশ হইয়াছে।

কাছাড় অবস্থানকালীন দীনবন্ধু মণিপুরীদিগের প্রসিদ্ধ রাসনৃত্য প্রত্যক্ষ করিয়া থাকিবেন, সেইজন্য তাঁহার রাসলীলার বর্ণনাটি বড় সরস হইয়াছে। ‘কি সুন্দর রাসমণ্ডপ প্রস্তুত ক’রেছে, যেন একটি রাজজুহু। চম্পাপটি স্নগোল, লালবর্ণ, তার ঝালরে তবকে তবকে পদ্মমালা। খুঁটিগুলি কাঠের কি বাঁশের, তা বলতে পারি না। খুঁটির গায় পদ্মের মালা এমন ঘন করে জড়িয়ে দিয়েছে, খুঁটির গা দেখা যাচ্ছে না। রাসমণ্ডপের মধ্যস্থলে পদ্মের সিংহাসন (২।৪:)।’ সুরবালার এই সুন্দর বর্ণনাটি দীনবন্ধুর প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতার ফল বলিয়াই মনে হয়।

‘কমলে কামিনী’ নাটক পাঠ করিলেই বুঝিতে পারা যাইবে যে, বাংলা নাট্যসাহিত্যে দীনবন্ধুর আর কিছুই দ্বিবার নাই; প্রহসনের ক্ষেত্রেও দেখিতে পাওয়া যাইবে যে ইতিপূর্বেই তাঁহার বিষয়-বৈচিত্র্য নিঃশেষিত হইয়া গিয়াছে, পূর্ববর্তী বিষয়সমূহের জের টানিয়া তাঁহার নাট্যকার-জীবন আরও কিছুদূর অগ্রসর হইয়া গিয়াছে এই মাত্র।

‘নবীন তপস্বিনী’ রচনার তিন বৎসর পরে ‘বিয়ে পাগলা বুড়ো’ প্রকাশিত হয়। নাটকটি দুই অঙ্কে পরিসমাপ্ত একখানি সামাজিক প্রহসন। সামাজিক কোন কৌতুককর ঘটনা, ব্যক্তিবিশেষের চরিত্র বা কোন রীতিনীতি লইয়া ব্যঙ্গচিত্র অঙ্কন করিবার প্রথা বাঙ্গালা গল্পন্থষ্টির প্রথমযুগ হইতেই চলিয়া আসিতেছে। এইরূপ সামাজিক চিত্ররচনা ভবানীচরণ বন্দ্যোপাধ্যায়, প্যারীচাঁদ মিত্র ও কালীপ্রসন্ন সিংহের সাহিত্যসৃষ্টিতে রূপ লাভ করিয়াছে। কিন্তু সমাজ-সমালোচনামূলক এই সমস্ত ব্যঙ্গচিত্রে যে অপূর্ব নাটকীয় রসবস্তু আছে, মাইকেলের পূর্বে আর কাহারও দৃষ্টিতে তাহা পড়ে নাই। প্রকৃত প্রহসনসৃষ্টি হিসাবে মাইকেল অসামান্য সাফল্য লাভ করিলেও তিনি ইহাতে যে সংস্কারমূলক মনোভাবের পরিচয় দিয়াছেন তাহাতে ইহার সৃষ্টিসৌন্দর্য কিছুটা ক্ষুণ্ণ হইয়াছে স্বীকার করিতেই হইবে। কিন্তু দীনবন্ধুর সৃষ্টিতে এরূপ কোন মনোভাবের পরিচয় নাই। প্রহসন-সৃষ্টিতে দীনবন্ধুর সমুখে মাইকেলের আদর্শ থাকিলেও, দীনবন্ধুর সৃষ্টি-কল্পনা মাইকেল

হইতে যে ভিন্ন তাহা আমরা দেখিব। প্রাচীন ও নব্যসম্প্রদায়ের প্রতি মাইকেলের ব্যাবসিকপ ও বিবেক নিঃসন্দেহ ভাবে স্মৃতিয়া উঠিয়াছে—এবং ইহার ফলে তাঁহার প্রেহসনগুলি প্রথমে মঞ্চস্থ করিতে অনেক বাধার সৃষ্টি হইয়াছিল। কিন্তু দীনবন্ধু তাঁহার প্রেহসনকে যথেষ্ট সাহিত্যিক মৰ্যাদা দিয়াছেন। তাঁহার অপূৰ্ব সহমর্মিতা কৌতুককে কৌতুক রূপে, ব্যথাকে ব্যথা রূপেই প্রকাশ করিতে পারিয়াছে। কোন প্রকার উচ্ছ্বাস বা নীতি-প্রবণতা আসিয়া রসসৃষ্টিতে ব্যাঘাত জন্মায় মাই কিংবা তাঁহার রচনাকে নিতান্ত লঘু পরিহাস-রসিকতার পৰ্যবসিত হইতে দেয় নাই। ‘বিয়ে পাগলা বুড়ো’ই ইহার প্রথম প্রমাণ।

প্রেহসনটির আখ্যানভাগ এইরূপ :—গ্রাম্য সমাজের নেতা মহাকুলীন রাজীবলোচন বৃদ্ধবয়সে বিপত্নীক হইয়া পুনরায় বিবাহের জন্ত লালায়িত হইয়া উঠিলেন। সংসারে তাঁহার দুইটি বিধবা কন্যা—রাসমণি ও গৌরমণি। গৌরমণির বয়স অল্প। রতা, নসীরাম, গোপাল প্রভৃতি গ্রাম্যবালকেরা রাজীবলোচনকে তাঁহার কুপ্রকৃতির জন্ত নানাভাবে ক্ষেপাইত। বৃদ্ধ রাজীব যুবকের বেশে যথালম্ব্য আপনার বার্ষিক্য ঢাকিয়া রাখিতে নিফল চেষ্টা করিতেন। পেঁচোর মা এক বিধবা রমণী ; রাজীবকে তাহার অপেক্ষা বয়সে বড় বলায় রাজীব পেঁচোর মার নাম শুনিলেই ক্ষেপিয়া উঠিতেন। গ্রাম্য বালকদের প্ররোচনায় কনকবাবু বৃদ্ধকে এক পাজী হির করিয়া দিবেন এই মিথ্যা আশ্বাস দিয়া তাঁহার নিকট কিছু অল্পগ্রহ লাভ করিলেন। এক বিদেশী ভ্রমলোককে ঘটক সাজাইয়া বৃদ্ধের নিকট পাঠান হইল। ঘটক বিবাহের স্থানকাল ঠিক করিয়া আসিল। রাজীব শয়ন করিয়া কন্যার রূপ চিন্তা করিতেছেন, এমন সময় গ্রাম্যবালকেরা অলক্ষ্যে তাঁহার হাতে একটি কাঁটা ফুটাইয়া দিল ও একটি সোলার সাপ দেখাইল। সাপে কামড়াইয়াছে মনে করিয়া বৃদ্ধ প্রাণভয়ে কাতর হইয়া পড়িলেন, বিখ্যাত ওয়ার পুত্র রতার ডাক পড়িল। রতা তাহার দলবল লইয়া বৃদ্ধকে নিদারুণ চপেটাঘাত ও কাঁটা প্রহার করিয়া, অখণ্ড খাওয়াইয়া একেবারে আধমরা করিয়া তবে তাঁহার বিয় বাড়ী শেষ করিল। বিবাহের দিন রাজীব বরের বেশে নির্দিষ্ট স্থানে একাকী উপস্থিত হইলেন। সেখানে এক ছদ্ম বিবাহসভার আয়োজন হইল। গ্রাম্য বালকেরা জীবলোচনের বেশে বিভিন্ন ভূমিকায় অভিনয় করিল। বয় বৃদ্ধ বলিয়া নানা কথা উঠিল—পরিশেষে “লক্ষ কথা” পূর্ণ হইয়া বিবাহ শেষ হইল। বাসর

ঘরে বুদ্ধকে লইয়া নানারূপ কৌতুক করা হইল। স্মন্দরী গুণবতী জী পাইয়া বুদ্ধ আনন্দে আত্মহারা হইয়া গিয়াছিলেন। বধু লইয়া বাড়ী ফিরিলে কস্তুরী কেহ তাহাকে বরণ করিতে আসিল না। জীর মুখ দেখাইবার জন্ত বুদ্ধ নিজেই তাহার ঘোমটা তুলিলেন। কিন্তু তখন দেখা গেল বুদ্ধ বাহার নাম শুনিলে ক্ষেপিয়া বাইতেন গ্রাম্যবালকদের চক্রান্তে সেই পেঁচোর মাই বধু সাজিয়া আসিয়াছে।

প্রহসনের পরিসমাপ্তিতে রাজীবলোচন “বুড়ো শালিকের ঘাড়ে রোঁ”র ভক্তপ্রসাদের দ্বারা চৈতন্যপ্রাপ্ত হইয়া সুবিনেচক ও নীতিজ্ঞ হইয়া উঠে নাই। রাজীবলোচনের নিদারুণ আশাভঙ্গ, পেঁচোর মার অকপট কৌতুকাভিনয়ে নাটকটিতে শেষ পর্যন্ত একটি হাস্যকরুণ আবহাওয়ার সৃষ্টি হইয়াছে। এই নাটকের মূল আখ্যানবস্তু সর্বকালের প্রহসনসৃষ্টিরই উপকরণ বলিয়া গ্রহণীয় হইতে পারে। দীনবন্ধু ইহাকে তাঁহার প্রায় সমসাময়িক কালের পটভূমিকার রূপ দিয়াছেন। ইহার প্রত্যেক চরিত্রেরই এক একটি বাস্তব অস্তিত্ব আছে। কিন্তু এই বাস্তব অস্তিত্ব তাহাদিগকে সমসাময়িক কালের মধ্যেই সীমাবদ্ধ করিয়া সৃষ্টিহিসাবে মূল্যহীন করিয়া দেন নাই। প্রহসনের নায়ক হিসাবে রাজীবলোচনের সৃষ্টি সার্থক হইয়াছে। তাঁহার বাহা প্রকৃত পরিচয় তাহার অধিক নাট্যকার কিছু আমাদের আর দিতে চাহেন নাই। ‘পেঁচোর মা’র সম্পর্কেও ইহা প্রযোজ্য। নাট্যকার এই সকল চরিত্র বাস্তব জগৎ হইতে আপনার সহায়ত্বের বলে উদ্ধার করিয়া চিরন্তন সৃষ্টিরূপে প্রতিষ্ঠা করিতে পারিয়াছেন। রাজীবলোচনকে শুধু বিবাহপাগল বুদ্ধ বর বা উনবিংশ শতাব্দীর প্রথম যুগের গ্রাম্য বুদ্ধ-চরিত্রের একটি Type বলিলে ঠিক হইবে না—তাহার মধ্যেও দীনবন্ধু আপনার সৃষ্টিপ্রতিভার কিছু পরিচয় দিয়াছেন। বার্ষিক্যকে অস্বীকার করিয়া যুবক সাজিয়া থাকিবার চেষ্টা যে কিরূপ নিফল ও করুণ দীনবন্ধু অপূর্ব নাট্যকার কল্পনার ভিতর দিয়া তাহা প্রকাশ করিয়াছেন।

১৮৬০ খ্রীষ্টাব্দে প্রকাশিত মাইকেল মধুসূদন দত্তের প্রহসন ‘একেই কি বলে সভ্যতা’র অঙ্করণে ১৮৬৬ খ্রীষ্টাব্দে দীনবন্ধু মিত্রের ‘সখবার একাদশী’ নামক প্রহসন প্রকাশিত হয়। উদ্দেশ্যের দিক দিয়া এই দুইখানি প্রহসন অভিন্ন হইলেও বিষয়-বিস্তার দীনবন্ধু তাঁহার রচনার কতকটা মৌলিকতা দেখাইয়াছেন। ‘সখবার একাদশী’র কাহিনীটি সংক্ষেপে এইরূপ :—

কলিকাতার এক ধনাঢ্য ব্যক্তি জীবনচক্রে একমাত্র পুত্র অটলবিহারী। অটলবিহারী ইংরেজি বিদ্যালয়ে সামান্য কিছুদিন অধ্যয়ন করিয়াই বিদ্যালয় ত্যাগ করিল এবং কয়েকজন ইয়ার জুটাইয়া তাহাদের সঙ্গে দিবারাত্র ঘুরিয়া বেড়াইতে লাগিল। উচ্চশিক্ষিত যুবক নিমচাঁদ তাহার ইয়ারদিগের মধ্যে সর্বপ্রধান। নিমচাঁদ ইতিপূর্বেই মত্তপান অভ্যাস করিয়াছিল, ক্রমে অটলকেও সেই পথ ধরাইল, অল্পদিনের মধ্যে অটল একজন পাকা মত্তপ হইয়া উঠিল। অটলের অর্থে নিমচাঁদ ও তাহার অন্ত্যাত্ম ইয়ারগণ প্রচুর মত্তপান করিয়া যেখানে সেখানে মাতলামি করিয়া বেড়াইতে লাগিল। অটলের খুড়খুড় গোকুলচক্রে সাহায্যে অটলের পিতা পুত্রের মতিগতি পরিবর্তন করিবার চেষ্টা করিলেন, কিন্তু তাহাতে কোনও ফলোদয় হইল না। অটলের জ্বর নাম কুমুদিনী। স্বামীর সঙ্গে তাহার কোন দিন সাক্ষাৎ হয় না। অটল কাঞ্চন নামক এক বারবনিতাকে নিজের রক্ষিতারূপে রাখিয়া তাহার সংসর্গেই দিবারাত্র কাটাইতে লাগিল। কোন কোন দিন তাহাকে নিজের বৈঠকখানায় লইয়া আসিয়া সেখানে বসিয়াই মত্তাদি পান করিতে লাগিল। অটলের জননীর পুত্রস্নেহাঙ্কতার অস্ত্র জীবনচক্রে পুত্রকে কোন প্রকারে শাসন করিতে পারিতেন না, এমন কি তিনিই গোপনে পুত্রের সকল প্রকার অন্ত্যাত্ম ব্যয়ের অস্ত্র অর্থ যোগাইতেন। কাঞ্চনের নিকট হইতে একদিন অপমানিত হইয়া অটল স্থির করিল তাহাকে শিক্ষা দিতে হইবে, সে ভদ্রঘরের মেয়ে বাহির করিয়া বাগানে লইয়া রাখিবে, কাঞ্চনের পথ আর মাড়াইবে না। সেদিন তাহার গৃহে মেয়েদের একটা উৎসব ছিল, সেই উপলক্ষে তাহার খুড়খাণ্ডী গোকুলবাবুর জ্বরী তাহার গৃহে আসিয়াছিলেন, গোকুলবাবুর জ্বরীকে বাহির করিয়া আনিবার অস্ত্র অটল বড়বস্ত্র করিল। এক হিজড়াকে বাড়ীর ভিতর পাঠাইয়া তাঁহাকে ভুলাইয়া বৈঠকখানায় তাহার সম্মুখে লইয়া আসিতে বলিল। নিমচাঁদ ইহাতে ঘোরতর আপত্তি করিল, কিন্তু তাহাতে কোন ফল হইল না। অটল বৈঠকখানায় এক ছদ্মবেশ ধরিয়া বসিয়া রহিল। হিজড়া ভুল করিয়া কুমুদিনীকে লইয়া আসিল। অটলের পিতৃব্য আসিয়া নিমচাঁদ ও অটলকে এই কার্যের অস্ত্র গুরুতর প্রহার করিলেন। অটলের ছদ্মবেশ ধরিয়া গড়িল, কুমুদিনী চিনিল বাহার নিকট তাহাকে আনিয়াছে সে তাহার স্বামী। নিমচাঁদ এই কার্যে অহুতপ্ত হইয়া অটলের সঙ্গ পরিত্যাগ করিতে প্রতিজ্ঞাবদ্ধ হইল, অটলের মনেও একটু কেমন ভাবান্তর উপস্থিত হইল,

কিন্তু সেই মুহূর্তেই পুনরায় উভয়ে 'দ্রাবী' পান করিবার জন্য বাগানে চলিয়া গেল।

'নীলদর্পণে'র মত 'সধবার একাদশী'ও উদ্দেশ্যমূলক নাটক। ইহার উদ্দেশ্যরূপে নাট্যকার প্রায়শ্ছেই কয়েকটি ইংরেজি বাক্য উদ্ধৃত করিয়াছেন, তাহাদের মধ্যে এলিবু বারেটের 'Touch not, taste not, smell not, drink not anything that intoxicates' উক্তিটি নাটকের উদ্দেশ্য স্পষ্টভাবে ব্যক্ত করিয়াছে। দীনবন্ধুর যে অল্পভূতিনীল হৃদয় একদিন পল্লীর নীল-চাষীদিগের দুঃখদুর্দশা দেখিয়া কাতর হইয়াছিল, তাহাই সমসাময়িক নাগরিক সভ্যতার এক কদৰ্শ রূপ দেখিয়া সেদিন ঘুণায় ও বিতৃষ্ণায় ভরিয়া উঠিয়াছিল। 'সধবার একাদশী'র মধ্য দিয়া তাহারই অভিব্যক্তি দেখা দিয়াছে। সাহিত্যের ভিতর দিয়া সমাজ-সংস্কারের প্রয়াস ইতিপূর্বেই এদেশে সকলের দৃষ্টি আকর্ষণ করিয়াছিল। দীনবন্ধু তাহারই সূত্র ধরিয়া সেকালের শিক্ষিত নব্য বাংলার একটি জঘন্য হুর্নাতির ও তাহার শোচনীয় পরিণামের প্রতি সমাজের দৃষ্টি আকর্ষণ করিতে প্রয়াসী হইয়াছিলেন। তাহার উদ্দেশ্য কতখানি সফল হইয়াছিল, তাহা আমাদের বিচার্য নহে; সাহিত্যিক রচনা হিসাবে তাহা কতদূর সার্থকতা লাভ করিয়াছে, তাহাই আমাদের বিচার করিয়া দেখিতে হইবে।

উনবিংশ শতাব্দীর মধ্যভাগে ইংরেজি শিক্ষিত নব্য যুবক-সম্প্রদায়ের মধ্যে মত্তপান যে অত্যন্ত ব্যাপক আকার ধারণ করিয়া শিক্ষিত সমাজের নৈতিক ভিত্তি শিথিল করিয়া দিয়াছিল, সমসাময়িক সাহিত্য হইতেই তাহার পরিচয় লাভ করিতে পারা যাইবে—সেই ইতিবৃত্তের এখানে আর পুনরাবৃত্তি করিতে চাহিনা। প্রত্যেক সমাজহিতৈষী ব্যক্তিই ইহার প্রতিকারের নানাবিধ উপায় সন্ধান করিতেছিলেন, অল্পকাল মধ্যেই সমবেতভাবে এই কুপ্রথার বিরুদ্ধে সংগ্রাম করিবার উদ্দেশ্যে কতকগুলি সাধারণ প্রতিষ্ঠানও স্থাপিত হইল। তাহাদের মধ্যে প্যারীচরণ সরকার প্রতিষ্ঠিত Temperance Society বা সুরাপান নিবারণী সমিতি অগ্রতম। এই সমিতির কার্যাবলী ও উদ্দেশ্য তখন দেশের শিক্ষিত সমাজের আলোচনার বিষয় ছিল। দীনবন্ধুর 'সধবার একাদশী' Temperance Society প্রতিষ্ঠিত হইবার অল্পকাল পরই রচিত হয়। বলা বাহুল্য, এই সমিতির ও দীনবন্ধুর 'সধবার একাদশী' নাটকের উদ্দেশ্য ছিল অভিন্ন।

‘সধবার একাদশী’র মধ্যে সর্বপ্রথম উল্লেখযোগ্য চরিত্র নিমচাঁদ। এই চরিত্রটির পরিকল্পনার দীনবন্ধুর স্বকীয় প্রতিভার বৈশিষ্ট্য অনেকটা প্রকাশ পাইয়াছে। পূর্বেই বলিয়াছি, প্রত্যক্ষদৃষ্ট সমাজ-চরিত্রগুলি দীনবন্ধুর পরিকল্পনার যত শক্তিশালী হয়, কল্পিত চরিত্রগুলি তেমন হয় না। নিমচাঁদও দীনবন্ধু কর্তৃক প্রত্যক্ষদৃষ্ট তদানীন্তন সমাজের একটি বিশিষ্ট বাস্তব চরিত্র; কিন্তু এই কথাটিই এখানে একটু বিস্তৃতভাবে বুঝাইয়া বলিবার প্রয়োজন বোধ করি।

বস্তুমত বলিয়াছেন, ‘সধবার একাদশী’র প্রায় সকল নায়ক-নারিকাই জীবিত ব্যক্তির প্রতিকৃতি; নিমচাঁদও ইহার ব্যতিক্রম নহে। কিন্তু কেহ কেহ যে মনে করেন, নিমচাঁদ মাইকেল মধুসূদন দত্তের প্রতিকৃতি তাহা সত্য নহে। কারণ, যদিও নিমচাঁদের মুখে মধুসূদনের নিজস্ব ছুই একটি উক্তির স্থান দেওয়া হইয়াছে, তথাপি সমগ্রভাবে মধুসূদনের ব্যক্তিগত চরিত্র বিচার করিয়া দেখিলে ইহার সঙ্গে নিমচাঁদের চরিত্রের কোন সামঞ্জস্য পাওয়া যায় না। মধুসূদনের সমস্ত কাব্যবলীর মধ্যেই যেমন সর্বদাই কেবলমাত্র উচ্চশিক্ষার নহে, উচ্চতর প্রতিভারও একটা স্পর্শ থাকিত, নিমচাঁদের চরিত্রের মধ্যে তাহা নাই। নিমচাঁদের শিক্ষার ফল তাহার মজ্জায় গিয়া প্রবেশলাভ করিতে পারে নাই, এক কথায় শিক্ষা সম্পূর্ণভাবে স্বাদীকৃত হইয়া তাহার জীবনের আদর্শ গঠনে সহায়তা করিতে পারে নাই, কিন্তু মধুসূদন সম্পর্কে একথা বলিতে পারা যায় না। একটা উচ্চতর জীবনাদর্শ সর্বদাই মধুসূদনের জীবনকে নিয়ন্ত্রিত করিত, সেই আদর্শ বাস্তবের সম্পর্কশূণ্য ছিল বলিয়া তাহার জীবন ট্রাজেডিতে পৰ্যবসিত হইয়াছে। কিন্তু নিমচাঁদের জীবনে কোন উচ্চ আদর্শ ছিল না; তাহার মধ্যে আত্মসম্মানবোধ ছিল সত্য, কিন্তু তাহা সর্বদাই তাহার পরিবেশের নিকট পরাজয় স্বীকার করিয়াছে। তবে মধুসূদনের সঙ্গে নিমচাঁদের সম্পর্ক কল্পনা করিবার কারণ কি? মনে হয়, নিমচাঁদের মুখে মধুসূদনের ছুই একটি নিজস্ব উক্তি শুনিতে পাওয়া যায় বলিয়াই মুখ্যত এই ভ্রান্ত ধারণার স্রষ্টা হইয়াছিল। কিন্তু সেই যুগের ডিরোজিও-রিচার্ডসনের ছাত্রদিগের মধ্যে এই ধরণের কথা সকলের পক্ষেই সমান স্বাভাবিক ছিল। অতএব এই উক্তিগুলির ভিতর দিয়া একমাত্র মধুসূদন নহে, তদানীন্তন সমগ্র শিক্ষিত নব্যযুবক-সম্প্রদায়ের স্বাভাবিক মনোভাবই প্রকাশ পাইয়াছে। অতএব দীনবন্ধু এই অভিযোগের উত্তরে যে

বলিয়াছেন যে, ‘মধু কি কখনও নিম হয়’ তাহা কেবলমাত্র একটি সাধারণ লৌকিক যুক্তি হিসাবেই গ্রহণযোগ্য নহে, ইহার মধ্যেও তাহার একটি সার্বক ইচ্ছিত ছিল। তবে একথা সত্য যে, নিমচাঁদের চরিত্র মধুসূদনের চরিত্র অবলম্বনে লিখিত না হইলেও এই বিষয়ে কোনো জীবন্ত আদর্শ যে দীনবন্ধুর সম্মুখে ছিল এই বিষয়ে কোন ভুল নাই। তবে তাহা অস্ত্র কাহারও হইতে পারে।

নিমচাঁদের চরিত্রের মধ্যে উচ্চাঙ্গের ট্র্যাজেডির উপাদান ছিল, নাট্যকার সেভাবে তাহা যদি ব্যবহার করিতে পারিতেন তাহা হইলে ‘সধবার একাদশী’ বাংলা সাহিত্যের অগ্রতম শ্রেষ্ঠ নাটক হইতে পারিত। কিন্তু এই উপাদানগুলি এতই অস্পষ্ট আভাস মাত্র দিয়া যায় যে, তাহা দ্বারা ট্র্যাজেডির প্রকৃত কোন উদ্দেশ্যই সকল হয় না; সেইজন্তই ‘সধবার একাদশী’ ট্র্যাজেডি না হইয়া হইয়াছে গ্রহসন।

নিমচাঁদের সমগ্র জীবনের ব্যর্থতার জন্ত তাহার দাম্পত্য জীবনই যে দায়ী সমগ্র নাটকের মধ্যে তাহার অস্পষ্ট আভাসমাত্র আছে। অথচ ইহার উপরই তাহার সমগ্র চরিত্রের ভিত্তি স্থাপিত হইয়াছে। ইহা বুঝিতে না পারিলে নিমচাঁদের চরিত্রের কোন তাৎপর্যই বুঝিতে পারা যায় না—তাহার মাতলামি কেবলমাত্র মাতলামির জন্তই বলিয়া ভুল হয়। একদিন নিমচাঁদ অটলের বাড়ীতে মদ খাইয়া পড়িয়া আছে, কেনারাম ডেপুটিও সেখানে ছিল—নিমচাঁদ কাঞ্চনের বাড়ী যাইবার প্রস্তাব করিল। অটল বলিল,

অটল। তুই ওঠ, আর এক জায়গার চল।

নিম। এসবর বাড়ী? ডেপুটি বাবু, আমি তোমার পিনাল কোড, এতে সব ক্রাইম আছে, আমারে হাতে ধরে লও, নইলে বাবা পড়ে মরি। ২২

এইখানেই সর্বপ্রথম নিমচাঁদের ব্যক্তিগত জীবনের ব্যর্থতার আভাসটুকু পাওয়া গেল। তারপর আর একবার মাত্র বিষয়টি আর একটু স্পষ্ট হইয়াছে। নিমচাঁদের নিকট অটল গোকুলবাবুর জীকে বাহির করিয়া আনিবার প্রস্তাব করিল। নিমচাঁদ অটলের এই প্রস্তাব সমর্থন করিল না। ইহাতে অটল ক্ষুব্ধ হইয়া তাহাকে বলিল,

অটল। তুই তবে তোমার শাগের কাছে যা।

নিম। Thou sticketh a dagger in me. অটল কি গালাগালিই তুই দিদি। ৩২

সমগ্র গ্রহসনের মধ্যে ইহার সর্বপ্রধান চরিত্র নিমিটাদের দাম্পত্য জীবন সম্পর্কে এই সামান্ত আভাসটুকু মাত্র পাওয়া যায়। নিমিটাদের সমস্ত আচরণের মধ্যেই তাহার জীবনের এই প্রচ্ছন্ন বেদনার অভিব্যক্তিই প্রকাশ পাইয়াছে। এইটুকু বুঝিতে পারিলে তাহার চরিত্রের প্রতি যুগা অপেক্ষা সমবেদনাই অধিক হয়। এই সম্পর্কে অনতিকাল ব্যবধানে রচিত বঙ্কিমচন্দ্রের ‘বিষবৃক্ষ’ উপন্যাসের একটি চরিত্রের কথা উল্লেখ করিতে পারি। তাহা দেবেন্দ্রনাথের চরিত্র। ব্যর্থ দাম্পত্য জীবনই দেবেন্দ্রনাথের চারিত্রিক অধঃপতনের মূল। দেবেন্দ্রনাথ বলিয়াছিলেন, ‘যদি কখনও জীবন মৃত্যু-সংবাদ কর্ণে শুনি তবে মদ ছাড়িব, নচেৎ এখন মরি বাঁচি সমান কথা।’ নিমিটাদের দাম্পত্য জীবনের যে আভাসটুকু আমরা পাইলাম, তাহাতে তাহার পক্ষেও বাঁচা-মরা সমান কথাই ছিল। দীনবন্ধু অপূর্বকৌশলে তাহার আচরণের মধ্য দিয়া এই ভাবটুকু ফুটাইয়া তুলিয়াছেন এবং এই তথ্যটুকুর উপর ভিত্তি করিয়াই তাহার চরিত্রকে একটি মানবিক রূপ দিতে সক্ষম হইয়াছেন।

নিমিটাদের মজাসক্তির মূলে এই ইতিহাসটুকু ছিল বলিয়াই মাতাল হইয়াও সে নিজের বিবেক বিসর্জন দেয় নাই—সে মত্ততার মধ্যে কখনও আত্মলোপ করে নাই, মত্ততার মধ্যে সে তাহার ব্যর্থ দাম্পত্য জীবনের বিশ্বাসের সন্ধান করিয়াছে মাত্র, কিন্তু অল্প বিষয়ে তাহার আত্মসম্মান সজাগ ছিল। অটল যখন গোকুলের জীকে বাহির করিয়া আনিবার জন্য নিমিটাদের নিকট প্রস্তাব করিল তখন নিমিটাদ বলিল, ‘এ কি ভদ্রলোকে পারে?’ বলিয়া সে প্রস্তাব যুগার সঙ্গে প্রত্যাখ্যান করিল। বিষবৃক্ষের দেবেন্দ্রনাথের সঙ্গেও নিমিটাদের এইখানেই পার্থক্য ছিল। দেবেন্দ্র রূপ-ভ্রমার হিতাহিতজ্ঞানশূন্য ছিল। কিন্তু নিমিটাদ নিজের দুর্ভাগ্যের সঙ্গে আর কোন নিষ্পাপ জীবনকে জড়াইতে চাহে নাই, ইহা নিমিটাদের চরিত্রের একটি বিশেষত্ব।

নিমিটাদের চরিত্রের এই গুরুত্বের দিকটা নাটকের মধ্যে প্রাধান্য পায় নাই, বরং আভাসে ও ইঙ্গিতে ব্যক্ত করা হইয়াছে বলিয়া নিমিটাদ ট্র্যাজেডির নায়ক না হইয়া এক সাধারণ গ্রহসনের পাত্র হইয়াছে; তাহার মাতলামি, তাহার ক্রটি ও নীতি-বিরুদ্ধ উক্তি, তাহার অশ্লীল আচরণ ইত্যাদিই নাটকের মধ্যে প্রধান হইয়া উঠিয়াছে। অবশ্য নাট্যকারের উদ্দেশ্য সাধনের ইহাই একমাত্র উপায় ছিল। তিনি ‘সখবার একাদশী’কে ‘নীলদর্পণের’ মত বিরোগাত্মক নাটকে পরিণত করিতে চাহেন নাই। কিন্তু বোধ হয়



তাহা করিলেই ভাল হইত, দীনবন্ধুর হাতে একটি পূর্ণাঙ্গ নাটক আয়রা পাইতাম। এখানে দীনবন্ধু সেই পথ পরিত্যাগ করিয়া একটি সাময়িক সামাজিক ছন্দিতিকে ব্যঙ্গ ও বিক্ষিপের কশাঘাতে জর্জরিত করিয়াছেন। সমাজের বিভিন্ন স্তরের কতকগুলি চরিত্র লইয়া বিভিন্ন দিক হইতে মন্তপানের কুফল বর্ণনা করিয়াছেন; তাহাতে নাট্যকাহিনীর সংহতিও যে কতকটা নষ্ট হইয়াছে, সে কথা পরে আরও বিস্তৃতভাবে বলিতেছি।

নিমটাদ ব্যতীত এই নাটকে আর কোন চরিত্রই প্রকৃত স্মৃতি লাভ করিতে পারে নাই। নিমটাদের পরই অটলের চরিত্রের কথা আলোচনা করিতে হয়। অটল ধনী মাতাপিতার একমাত্র পুত্র, সামান্য বিভালাভ করিয়াই কুসঙ্গে পড়িয়াছে, তারপর সময়গুণে যাহা হইবার তাহাই হইয়াছে। সে মুর্থ, সে ‘মেঘনাদবধ কাব্য’ কিনিয়াছে শুনিয়া নিমটাদ তাহাকে বলিল, ‘ওর ভালমন্দ তুমি বুঝবে কি? তুমি পড়েছ দাতাকর্ণ, তোমার বাপ পড়েছে দ্বাশরথি, তোমার ঠাকুরদা পড়েছে কানীদাস, তোমার হাতে মেঘনাদ, কাঠুরের হাতে মাণিক—মাইকেল দাদা বাংলার মিল্টন।’ ছুইজনে এক সঙ্গে বসিয়া মদ খাইলেও এই ছুইজনের মধ্যে এই পার্থক্য।

অটলের গৃহে স্তন্দরী ও গুণবতী জী, তথাপি সে বারবনিতা-বিলাসী। কারণ, রক্ষিতা রাখা সে বড়মামুষী বলিয়া মনে করে। কলিকাতা সহরের সকল বড় লোকের উপর দিয়া বাহাধুরী লইবার জন্ত সে সহরের খ্যাতনামা বারবনিতাকে নিজের রক্ষিতারূপে রাখিয়াছে। ইহা তাহার মুর্থতার সম্পূর্ণ উপযোগী কার্যই হইয়াছে। তারপর সেই বারবনিতা যখন তাহাকে অপমান করিয়াছে তখন সেই বারবনিতাকে অপমান করিবার জন্ত নিজের এক কুলবধুকে ঘরের বাহির করিবার সঙ্কল্প করিয়াছে। নাট্যকার অগুরু কৌশলে তাহার চরিত্রগত এই আত্মপূর্বিক সামঞ্জস্যগুলি দেখাইয়া দিয়াছেন। কিন্তু যে শ্রেণীর নাটকই হউক, তাহাদের চরিত্রের একটা স্পষ্ট লক্ষ্য নির্দেশ করা সর্বদাই নাট্যকারের কর্তব্য। অটলের পরিণতি-নির্দেশ খুব স্পষ্ট নহে। গোহলবাবুর জীকে বাহির করিতে গিয়া ভুল করিয়া নিজের জীকেই সে বাহির করিয়া আনিল, এই ঘটনাটির মধ্যে একটি উচ্চাঙ্গের কৌতুকরস ছিল, কিন্তু অটলের উপর এই ঘটনার কোন স্পষ্ট প্রতিক্রিয়া অনুভব করা যায় না। রামধনের প্রহারের প্রতিক্রিয়াও অধিকমাত্র। ঐ অবস্থার জীকে নিকটে পাইয়া ও তাহার কথা শুনিয়া অটল তাহাকে বলিল, ‘তোমার আর লেকচার

দিতে হবে না, তুমি আস্তে আস্তে বাড়ীর ভিতর বাও, গিন্নীপনা কর্তে এ'লেন।' কুমুদিনী 'যমের বাড়ী ঘাই' বলিয়া সক্রোধে বাড়ীর ভিতর প্রস্থান করিল, অটলও ব্রাণ্ডী খাইয়া মারের জালা তুলিবার জন্ত নিমটানকে লইয়া বাগানে চলিয়া গেল—এই ভাবেই নাটকের দ্বয়নিকা পতন হইল। অর্থাৎ ঘটনার দিক দিয়া নাটক যেখানে আরম্ভ হইয়াছে, প্রায় সেখানেই শেষ হইয়াছে। অবশ্য একথাও সত্য যে, প্রহসনের মধ্যে ঘটনার দিক দিয়া খুব বেশি কিছু দাবী করা চলে না। কিন্তু 'সধবার একাদশী' সেই জাতীয় প্রহসন নহে বলিয়াই ইহার বিষয়ে এই দাবী যেন কতকটা না তুলিয়া পারা যায় না। নীলকরের অভ্যাচারে গোলোক বহুর পরিবার যে ভাবে বিধ্বস্ত হইয়া গিয়াছিল, সেই তুলনায় পুত্রের মত্তপানের জন্ত জীবনচক্রে বিপুল ধন-সম্পত্তির কিংবা তাহার পরিবারের যেন বিশেষ একটা কিছুই হয় নাই বলিয়াই অমুভূত হয়।

উপরোক্ত ক্রটির অন্ততম কারণ, অটলের স্ত্রী কুমুদিনীর চরিত্র-পরিকল্পনার ব্যর্থতা। কুমুদিনীই এই নাটকের নায়িকা—মাতাল স্বামীর উপেক্ষিতা পত্নী। নাটকের নামকরণ দেখিয়া মনে হয়, তাহার নারীজীবনের ব্যর্থতা নির্দেশ করাই নাট্যকারের উদ্দেশ্য ছিল। কিন্তু সে উদ্দেশ্য সম্পূর্ণ সার্থকতা লাভ করিতে পারে নাই। ইহার কারণ, নাটকের মধ্যে তাহার স্থান বড়ই সঙ্কীর্ণ, মাত্র দুই তিনটি দৃশ্বে তাহার আবির্ভাব দেখিতে পাওয়া যায়, এমন কি তাহাদের ভিতর দিয়াও সে পাঠকের কোন সহানুভূতি উজ্জেক করিতে পারে না। ইহার প্রধান কারণ, তাহার চরিত্রের মধ্যে নাট্যকার এমন কোন গুণ আছে বলিয়া নির্দেশ করেন নাই, যে তাহা পাঠকের দৃষ্টি আকর্ষণ করিতে পারে। বরং ননদের সঙ্গে তাহার কুরুচিপূর্ণ বাক্যালাপে হাস্যরসের উজ্জেক হওয়ার পরিবর্তে তাহার বিরুদ্ধেই মন বিরূপ হইয়া উঠে। সৌদামিনীর সঙ্গে তাহার যে কথোপকথন শুনিতে পাওয়া যায়, তাহা এতই কুরুচিপূর্ণ যে তাহা দ্বারা সে কাহারও সহানুভূতি আকর্ষণ করিতে পারে না। অবশ্য ব্রাহ্মবধূ এবং ননদ উভয়েই এই বিষয়ে সমান পারদর্শী—ধনিগৃহের বয়স্ক কন্তা ও বধূ সম্পর্কে দীনবন্ধুর এই ধারণারই যে কি ভাবে সৃষ্টি হইয়াছিল তাহা বুঝিতে পারা যায় না—হয়ত এই সম্বন্ধে দীনবন্ধুর জ্ঞান স্থম্পষ্ট বাস্তবতার উপর নির্ভরশীল ছিল না, এই বিষয়ে তাহাকে কতকটা মধুসূদনের প্রহসনের উপর নির্ভর করিতে হইয়াছিল বলিয়াই বোধ হয় এই চরিত্রগুলি তাহার এই

নাটকের মধ্যে এমন শক্তিহীন হইয়াছে। কুমুদিনী দ্বিতীয় অঙ্কের প্রথম গর্ভাঙ্কে সর্বপ্রথম আবির্ভূত হইয়াই যে কথটি প্রথম উচ্চারণ করিয়াছে, তাহা এই— ‘এর চেয়ে বিধবা হয়ে থাক। ভাল।’ তারপর সেই দৃষ্টেই আবার বলিয়াছে, ‘আজ দশ দিন বাপের বাড়ী থেকে এইচি, একদিন তাকে ঘরে দেখতে পেলাম না। এক মরে যায় জানলুম—আপদ গেল।’ অতএব দেখা যাইতেছে, আদর্শ হিন্দু নারী করিয়া নাট্যকার কুমুদিনীকে চিত্রিত করেন নাই, স্বামীর নিকট হইতে প্রত্যক্ষ কোন আঘাত না পাইয়াই নিজের একাদশীর সে কামনা করিতেছে, নাট্যকার কেবলমাত্র ইহার উপরই তাঁহার নাটকের ‘সধবার একাদশী’ নামকরণ করিয়াছেন। নাটকে আরও একবার কুমুদিনীর সঙ্গে শাক্যাকার লাভ করা যায়। তখন সে নীলাম্বরী শাড়ী পরিয়া কাকালে মস্ত আলবাট চেন-এ বাঁধা ঘড়ি ঝুলাইয়া উৎসব-গৃহে ‘হেসে হেসে মেয়েদের অভ্যর্থনা’ করিতেছে। স্বামীর উপেক্ষিতা নারীর এই আচরণ কাহারও সহ্যভূতি আকর্ষণ করিতে পারে না—এই সহজ কথটি নাট্যকার এখানে বিস্মৃত হইয়াছেন। অতএব মনে হয়, নাট্যকার ‘সধবার একাদশী’কে যথার্থই প্রহসন করিতে চাহিয়াছেন—ইহা লইয়া তাঁহার অল্প কোন উচ্চাশা ছিল না। তবে নিমিষাদেব চরিত্রের মধ্যে হয়ত তাঁহার অলক্ষ্যেই কতকগুলি নাটকীয় গুণ আসিয়া গিয়াছিল। যথার্থ নাট্যিক উপাদান হাতে পাইয়াও কত বড় একটা সম্ভাবনাকে নাট্যকার যে এখানে সামান্য একটা প্রহসনের কাছে বলি দিয়াছেন, এই নাটকখানি বিশেষ ভাবে অল্পশীলন করিলে তাহাই দেখিতে পাওয়া যায়।

কতকগুলি অনাবশ্যক চরিত্রের সমাবেশ এই নাটকের আর একটি গুরুতর ত্রুটি। মূল নাট্যকাহিনীর মধ্যে কেনারাম ডেপুটি, রামমাণিক্য ও ভোলার কোন স্থান নাই। তবে নানাদিক হইতে মাতলামির কুফল দেখাইবার জন্য নাট্যকার এখানে বিভিন্ন প্রকৃতির কতকগুলি চরিত্র আনিয়া একত্র সমাবেশ করিয়াছেন। স্থল হস্তরস সৃষ্টি ছাড়া ইহাদের দ্বারা আর কোন উদ্দেশ্য সাধিত হয় নাই।

‘সধবার একাদশী’ সম্বন্ধে সর্বাপেক্ষা গুরুতর যে অভিযোগ তাহা রুচির অভিযোগ। এই সম্বন্ধে বিস্তৃত আলোচনা নিম্নরোজন; কারণ, একথাও সত্য যে, এই বিষয়ে মতের অনৈক্য চিরদিনই থাকিবে। কারণ, পাঠকের ব্যক্তিগত নীতি ও রুচি-বোধ দ্বারা ইহার নৈতিক মূল্য বিচার করা হইবে।

তথাপি স্বীকার করিতেই হয় যে, সমাজের এক পাপ দূর করিতে গিয়া আর এক পাপের প্রঞ্চার দিলে কোন লাভই হয় না। বঙ্কিমচন্দ্র ইহার দূষিত কৃতির জন্যই নাটকখানিকে প্রকাশ করিতে নিষেধ করিয়াছিলেন। দীনবন্ধু তাঁহার কথায় কিছুকাল ইহা অপ্রকাশিত রাখিয়াছিলেন। একমাত্র নিমটাদের চরিত্রের জন্য দীনবন্ধু কতকটা কৃতিত্বের অধিকারী হইলেও এই প্রহসন সর্বতোভাবে তাঁহার গৌরব বৃদ্ধি করিতে পারে নাই।

দীনবন্ধু মিত্রের ‘জামাই-বারিক’ ১৮৭২ খ্রীষ্টাব্দে প্রকাশিত হয়। নাট্যকার ইহাকে একখানি প্রহসন বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন এবং ইহার উদ্দেশ্য হিসাবে এই দুইটি ইংরেজি পদ প্রথমেই উদ্ধৃত করিয়াছেন,

‘Of all the blessings on earth the best is a good wife,  
A bad one is the bitterest curse of human life.’

উদ্ধৃত পদ দুইটির মধ্যে প্রথমটির অর্থাৎ ‘good wife’-এর blessings-এর কোন বিবরণ এই প্রহসনের মধ্যে নাই, দ্বিতীয় পদটিরও আংশিক পরিচয় আছে, পূর্ণাঙ্গ পরিচয় নাই। দ্বিতীয় পদটি হইতে সহজেই বুঝিতে পারা যাইবে যে, ইহা ট্র্যাজেডির বিষয়, প্রহসনের নহে; কিন্তু নাট্যকার এই ট্র্যাজেডির বিষয়বস্তুটিকেই প্রহসনের কাৰ্ধে লাগাইয়াছেন। দীনবন্ধুর স্বাভাবিক হাস্যরসপ্রবণতার গুণে জীবনের একটি অত্যন্ত গুরুতর বিষয় নিতান্ত লঘু হাস্য-পরিহাসের ভিতর দিয়া প্রকাশ পাইয়াছে, তাহার ফলে ইহার কতকগুলি দ্রুতিও অপরিহার্য হইয়া রহিয়াছে। প্রথমে ‘জামাই বারিকে’র কাহিনীটি সংক্ষেপে বর্ণনা করিয়া ইহার অন্ত্যন্ত বিষয় আলোচনা করা যাইবে—

কেশবপুরের জমিদারের নাম বিজয়বল্লভ। তিনি তাঁহার কুলীন ঘরজামাই-দ্বিগের বাসের জন্য বাহির বাড়ীতে একটি ব্যারাকের মত বড় ঘর করিয়া রাখিয়াছেন, জামাইরা সেখানেই থাকে। জামাই, ভাইঝি-জামাই, ভায়ে-জামাই, নাৎ-জামাই, জামাইয়ের জামাই, সবাই একসঙ্গে সেখানে আছে। অন্তঃপুর হইতে যে রাজির জন্য যাহাদের নামে পাশ বাহির হয়, সে রাজির জন্য কেবল সেই সব জামাইই অন্তঃপুরে যাইতে পার। এই ব্যারাকের মধ্যে তাহাদের খাওয়া-দাওয়ার ও থাকিবার ব্যবস্থা আছে। স্বতরায়ে পরিপুষ্ট জামাইগণ ব্যারাকে থাকিয়া কেহ সখীসংবাদ, কেহ পাঁচালীর ছড়া গাহিয়া, কেহ বা গাঁজা টিপিয়া সময় কাটাইয়া থাকেন। ঝি-চাকর তাঁহাদের খাওয়া-দাওয়ার তত্ত্বাবধান করিয়া থাকে—স্বস্তর কিংবা শালা-সম্বন্ধীরা তাঁহাদের দিকে

ফিরিয়াও তাকান না। ইহাই আমাই-বারিক। অভয়কুমার বিজয়বল্লভের স্বর-আমাই এবং এই আমাই-বারিকের আমাইদিগের একজন। কিন্তু ‘অভয় কিছু অভিমানী, একটু ক্রটি হলেই বাড়ী যায়। অভয়ের পত্নীর নাম কামিনী—সে স্বন্দরী ও বুদ্ধিমতী। অভয়কে তাহার মনে ধরে নাই।’ সে তাহাকে নিতান্ত তুচ্ছ-তাজিল্য করিয়া থাকে। একদিন কামিনী অভয়কে তাহার শয়নগৃহ হইতে বাহির করিয়া দিল। অভিমানে অভয় নিজের বাড়ী চলিয়া গেল। বিজয়বল্লভ একটু সদাশয় ব্যক্তি, তিনি অভয়কে ফিরিয়া আসিবার জন্য বার বার তাহার বাড়ীতে লোক পাঠাইতে লাগিলেন। বাড়ীতে অভয়ের কেহ নাই, তথাপি অভিমানবশতঃ সে শব্দরগৃহে ফিরিয়া যাইতে চাহিল না। অভয়ের এক প্রতিবেশী বন্ধু ছিল—তাহার নাম পদ্মলোচন। পদ্মলোচনের দুই স্ত্রী—বগলা ও বিন্দুবাসিনী।

দুই সতীনে সর্বদা তুমুল কলহ বাধিয়া থাকিত। পদ্মলোচন ব্যক্তিবাহীন পুরুষ, দুই স্ত্রীর নির্ধাতনে তাহার জীবন দুঃসহ হইয়া উঠিল। কিছুদিন ইতস্ততঃ করার পর অভয় পুনরায় আমাই-বারিকে গেল। অন্তঃপুরে যাইবার অচ্যুতি পাইয়া সে কামিনীর শয়ন-গৃহে গেল, সেই দিনই কামিনী তাহাকে অপমানিত করিল, এমন কি পদাঘাত করিতে চাহিল। ইহাতে দারুণ অপমান বোধ করিয়া অভয় ক্রোধে ও ঘৃণায় শব্দরালয় পরিত্যাগ করিয়া গেল, তারপর দুই স্ত্রী কর্তৃক নির্ধাতিত প্রতিবেশী পদ্মলোচনকে সঙ্গে লইয়া উভয়েই বৈষ্ণব সাজিয়া একেবারে বৃন্দাবনে আসিয়া উপস্থিত হইল। কামিনী কৃতকর্মের জন্য স্বগভীর অশ্রুতপ্ত হইল এবং তাহার প্রতিবেশী এক বৃদ্ধ ময়রা-দম্পতীকে সঙ্গে করিয়া অভয়ের সন্ধান করিতে করিতে বৃন্দাবনে আসিয়া পৌঁছিল। সেখানে অভয় ও কামিনীর পুনর্মিলন হইল, অভয় কামিনীকে ক্ষমা করিল। বিজয়বল্লভ তাহাদিগকে লইয়া যাইবার জন্য বৃন্দাবনে আসিলেন। পদ্মলোচন নিরুদ্ধে হওয়ার তাহার দুই স্ত্রী ঝগড়া-বিবাদ ত্যাগ করিল, সমদুঃখ-ভাগিনী দুই সপত্নীর মধ্যে প্রীতি ও সহানুভূতির সঞ্চার হইল। বৃন্দাবনে থাকিয়া পদ্মলোচন এই সংবাদ পাইল। তারপর সকলে মিলিয়া দেশে ফিরিয়া আসিল।

হাস্তরস-স্রষ্টার দ্বিক দিয়া দীনবন্ধুর এই রচনাখানি তাহার গ্রহসন-গুলির মধ্যে সর্বাপেক্ষা সার্থক হইয়াছে বলিতে হয়; কিন্তু তথাপি একথাও অস্বীকার করিবার উপায় নাই যে, ইহা কতকগুলি অতিরঞ্জিত সামাজিক

চিত্রে ভাষ্যক্রান্ত। দীনবন্ধু এখানে বহুবিবাহ ও কৌলীন্য এই দুইটি সামাজিক প্রথাকেই একসঙ্গে আক্রমণ করিয়াছেন; বহুবিবাহের দোষত্রুটি দেখাইতে গিয়া তিনি রামনারায়ণের 'নব-নাটকের' কাহিনীর উপরই আরও একটু রঙ-চড়াইয়া লইয়াছেন, কৌলীন্যের দোষত্রুটি দেখাইতে গিয়া তাঁহার নিজস্ব মৌলিক পথ অবলম্বন করিয়াছেন। কিন্তু দুইটি চিত্রই তাঁহার পরিকল্পনার একটু অতিরিক্ত হইয়া পড়িয়াছে। কিন্তু একথা স্মরণ রাখিতে হইবে যে, 'জামাই-বারিক' প্রহসন, 'নব-নাটক'র মত বিষয়গাম্ভক সামাজিক নাটক নহে, সেইজন্য ইহার অতিরঞ্জন-দোষ তাঁহার রচনার মৌলিক ত্রুটি বলিয়া বিবেচিত হইতে পারে না।

'জামাই-বারিক' প্রহসন হইলেও দীনবন্ধুর অগ্ৰান্ত নাটকের মতই ইহাতেও নাট্যিক ঘটনার ক্রমবিকাশ ও চরিত্র-সৃষ্টির সার্থকতা দেখিতে পাওয়া যায়—ইহা কেবল মাত্র একটি সামাজিক চিত্র বা নমুনা নহে। কাহিনীর মধ্যে প্রবেশ করিবামাত্র বুঝিতে পারা যায় যে, ইহার একটি গতি আছে, এই গতিবেগ ষাড়াই পাঠক অনায়াসে ইহার শেষ পর্যন্ত উপনীত হইতে পারেন।

'জামাই-বারিক' প্রহসনের নায়ক অভয়কুমার। তাহাকে কুলীন জামাইয়ের একটি Type বা ছাঁচ করিয়াই সৃষ্টি করা হয় নাই, তাহার মধ্যে একটি বিশিষ্ট রক্তমাংসের দেহাশ্রিত প্রাণের স্পষ্ট স্পন্দন অনুভব করা যায়, তাহার এই প্রাণ-স্পন্দনের ভিতর দিয়াই তাহার স্বকীয় সত্তার নিজস্ব পরিচয়টি স্পষ্ট হইয়া উঠিয়াছে। সে 'জামাই-বারিক'র জামাতাদিগের সঙ্গে একাকার হইয়া যায় নাই। সে কুলীনের জামাতা এই পরিচয়ই তাহার সর্বস্ব নয়; সে অভয়কুমার, তাহার একটি বিশিষ্ট পরিচয় আছে, জামাই-বারিকের আর কোন জামাতার সে পরিচয় নাই; সেই পরিচয়টিই দীনবন্ধু স্পষ্ট করিয়া তুলিয়া অভয়কুমারকে এক অপূর্ব স্বাতন্ত্র্য দান করিয়াছেন। বিজয়বল্লভ নিজেও বুঝিয়াছেন, 'অভয় কিছু অভিমানী, একটু ত্রুটি হলেই বাড়ী যায়।' সে দরিদ্র, গৃহে তাহার কেহ নাই; সেইজন্য দ্বায়ে পড়িয়া ঘর-জামাই হইতে হইয়াছে, কিন্তু সেইজন্য সে আত্মবিক্রম করিয়া বসে নাই, তাহার আত্মাভিমান অত্যন্ত সজাগ, সেখানে কেহ তাহাকে আঘাত করিলে দরিদ্র হইয়াও সে তাহা সহ করিতে পারে না। অভয়কুমারের এই বিশিষ্ট চরিত্রিক গুণটির উপরই নাট্যকার তাঁহার এই কাহিনী কেন্দ্রীভূত করিয়াছেন

—ইহাই কাহিনীর মূল। ঘরজামাইয়ের আত্মাভিমান থাকিলে বাহা হয়, এই কাহিনীতে সহজ ভাবে তাহাই হইয়াছে।

শুভ্র বিজয়বল্লভ যেমন জানেন অভয় অভিমানী, স্ত্রী কামিনীও তাহা তেমনই জানে। অভিমান থাকা সত্ত্বেও শুভ্র তাহাকে স্নেহের চক্ষে দেখেন, কিন্তু স্ত্রী কামিনীর তাহা অসহ্য হয়—কারণ, অভয় অশ্লীল দিয়া অপদার্থ, বিছা ধন সৌন্দর্য কিছুই নাই, থাকিবার মধ্যে এক অভিমানই আছে—ইহা অশিক্ষিতা ধনিদুহিতার পক্ষে স্বভাবতই অসহ্য। সেইজন্য সে তাহাকে তাহার এই অভিমানের উপরই বার বার আঘাত করিয়া তাহার উপর দিয়া এক নিষ্ঠুর আক্রোশ মিটাইয়া লয়। এই আক্রোশ না মিটাইয়াও যে তাহার অন্তরের জ্বালা জুড়ায় না, সেইজন্যই বার বার অভয়ের এই দুর্বলতার সুযোগটুকু লইতে ছাড়েন না। শীতের রাত্রি—অভয় ও কামিনী উভয়েই লেপ মুড়ি দিয়া শুইয়া আছে, ঘরের প্রদীপটা নিবু নিবু, এমন সময় সহসা কামিনী অভয়কে আদেশ করিল ‘প্রদীপটের তেল দাও।’ অভয় বলিল, ‘তুমি দাও।’ কামিনী উত্তর দিল, ‘আমি আরাম করে শুইচি, তুমি গিয়ে তেল দিয়ে এসো।’ অভয় বলিল, ‘আমি বুঝি দোড়ে বেড়াচ্ছি? তুমি গিয়ে তেল দাও।’ কামিনীর বড় রাগ হইল, বলিল, ‘আমার বিছানা থেকে তাড়িয়ে দেব।’ অভয় তৎক্ষণাৎ উঠিয়া বসিল এবং গদিতে ধপ্ ধপ্ করিয়া কয়েকবার লাথি মারিয়া দরজা খুলিয়া বাহির হইয়া গেল। তারপর কামিনী পিছন পিছন গিয়া দরজায় খিল লাগাইয়া দিল। অভয় সারারাত্রি বাহিরে কাটাইয়া পরদিন একেবারে নিজের দেশে চলিয়া গেল। ধনী শুভ্রের গৃহে দরিদ্র কুলীন জামাতার এই শোচনীয় দাম্পত্য জীবনের চিত্রটি দীনবন্ধুর বর্ণনার শুণে যেন জীবন্ত হইয়া উঠিয়াছে। অভিমানাহত অভয় যে দৃঢ় পাদক্ষেপে গভীর রাত্রে কামিনীর কক্ষ পরিত্যাগ করিয়া চলিয়া গেল—এই বর্ণনার শুণেই সেই পদধ্বনিটি পৰ্বন্ত যেন শুনিতে পাওয়া গেল।

কামিনী বুদ্ধিমতী, সে অভয়কে চিনিয়াছে; অতএব ভুল করিয়া যে সে অভয়কে আঘাত করে তাহা নহে, তাহার নারীজীবনের বার্ষিকতার আক্রোশ মিটাইবার জন্যই সে ইচ্ছা করিয়াই অভয়কে আঘাত করে। আর দশজন ঘরজামাই যে রকম হয়, অভয় সেই রকম নহে বলিয়াও কামিনীর অভিযোগ। হাবার মা যখন বলিল যে, ঘর হইতে বাহির করিয়া দিবার পর অভয় ‘দোর ঘরে কাঁদতে লাগলে’ তখন সে বলিল, ‘দূর পোড়াকপাল, মিথ্যাবাদি, সে

কাঁদবের ধন, আমাকে কত লাগল। যদি কাঁদত, আমি তখনই দোর খুলে দিতেম।' অতএব দেখা যাইতেছে, কামিনী অভয়ের কাছে যে খুব বেশি একটা কিছু চায়, তাহাও নয়; কারণ, আর দশজনের কুলীন স্বামী দেখিয়া তাহার এই সংস্কার হইয়াছে যে, ইহাদের কাছে আর বিশেষ কিই বা পাওয়া যাইতে পারে। তবে তাহার প্রতি স্বামীর একান্ত অসুস্থিতটুকু যে যথার্থই দাবী করিতে পারে; কারণ, দশজনের স্বামীর সে তাহা দেখে, কিন্তু অভয়ের চরিত্রের এমনই গুণ যে তাহার ভাগ্যে তাহাও জোটে না। কামিনীর দিক দিয়াও কি ইহা কম দুঃখের কথা? যাই হউক, সে কথা আরও বিস্তৃত ভাবে পরে বলিব, এখন অভয়ের কথাই বলি।

এই একান্ত আত্মাভিমानी অভয়ের আর একটি বড় পরিচয় আছে—সে যথার্থই কামিনীকে ভালবাসে; তবে তাহার ভালবাসা সে আর দশজন জ্ঞেয় স্বামীর মত কথায় ও কাজে প্রকাশ করিয়া দেখাইতে পারে না, এই মাত্র পার্থক্য। কামিনীর নিকট হইতে অভয় আঘাত পায়, কিন্তু তথাপি তাহার প্রতি তাহার আকর্ষণ অস্বীকার করিতে পারে না। অপমানের পরও যে সে কিছুকাল চুপ করিয়া থাকিয়া তারপর স্বস্তিরের অনুরোধ পালন করিয়া পুনরায় তাহার গৃহে যায় ইহা কি একান্তই তাহার গৃহে অস্বাভাবের জন্ত? তাহা নহে। কারণ, এমন আত্মাভিমानी ব্যক্তি কেবলমাত্র অমের অভাবের জন্ত অভিমান বিসর্জন দিতে পারে না, সে অনাহারে মরিতে পারে তথাপি অভিমান ত্যাগ করিতে পারে না। সেখানে আর একটি প্রবলতর আকর্ষণ আছে, তাহা কামিনীর প্রতি তাহার প্রকৃত ভালবাসা। তথাপি এই বলিয়া সে পুনরায় স্বস্তর-গৃহে যাইতে সন্মত হইল যে, 'এবারে যদি কিছু অহঙ্কারের চিহ্ন দেখি, তা হলে তার মুখে নাথি মেরে বৃন্দাবনে চলে যাব।' তারপর দ্বিতীয় বার অপমানের পর সে যখন বৈষ্ণব সাজিয়া বৃন্দাবনে চলিয়া গেল, তখনও সেখানে বসিয়া ভাবিতে লাগিল, 'আর একটা পরীক্ষা ক'রে দেখি; স্বস্তরবাড়ী যাই, যদি স্নেহমমতা করে, তবে সংসারধর্ম করি। কখন কখন তার স্বভাবটা বড় মিষ্টি হয়।' সে বৃন্দাবনে চলিয়া আসিয়া বৈরাগী সাজিতে পারে, কিন্তু কামিনীর আশা একেবারে ছাড়িতে পারে না, সে যে তাহার চরিত্রের মত সর্বস্ব! সেইজন্ত পদ্মলোচন যখন বলে, 'পদাঘাত ভোজন কত্তে দেশে যেতে চাও', তাহার উত্তরেও হতভাগা এই বলিয়া নিজেকে সান্তনা দেয়, 'পদাঘাত করে নি, কত্তে চেয়েছিল। ইহার



অর্থ এই, শুধু পদাঘাত করিতে চাওয়ায় আর বিশেষ কিই বা হইয়াছে। রাগের কোঁকে প্রথমে কথাটা রাষ্ট্র করিয়া দিয়া এখন যেন তাহার অন্ত এই বলিয়া অতুতাপ হইতেছে যে, এই বিষয়টা লোক-জানাআনি না হইলেই ভাল হইত। আত্মাভিমানের সঙ্গে পত্নীর প্রতি প্রচ্ছন্ন প্রেমের স্বকণ্ঠন স্বপ্নের ভিত্তর দিয়াই অভয়ের আত্মপ্রকাশ হইয়াছে। ছন্দবেশিনী বৈষ্ণবীর সঙ্গে যখন পদ্মলোচন অভয়কে কষ্টবদল করিতে বলিল, তখনও অভয় ইতস্ততঃ করিতে লাগিল, ‘আর একবার দেখলে হত।’ সে একাধারে ‘সম্পূর্ণ মত’ দিতে পারে নাই, কামিনীর আশা সে যে একেবারে বিসর্জন দিতে পারে না ! সে যখন কামিনীর মিথ্যা মৃত্যুসংবাদ শুনিতে পাইল তখনই কেবল দুই দিন বিছানায় পড়িয়া থাকিয়া, গড়াগড়ি দিয়া কাঁদিয়া, দুই দিন উপবাসী থাকিয়া এই কষ্টবদলে সম্মতি দিল। নতুবা সে কামিনীর কাছে ফিরিয়া যাওয়াই স্থির করিয়াছিল। অতএব কামিনীর প্রতি তাহার ভালবাসা সে অস্তরের অন্তরে অস্বীকার করিতে পারে না।

অন্তঃকুমারের আত্মবোধ অত্যন্ত প্রবল। সে যে জামাই-বারিকের আশ্রিত হইয়াও ইহার অন্তান্ত জামাই হইতে স্বতন্ত্র এই বিষয়ে সে সর্বদা অত্যন্ত সতর্ক ছিল। বাহিরের দিক দিয়া তাহার স্বাভাব্য কিছুই ছিল না, অর্থাৎ ব্যবহারিক দিক দিয়া সে অন্তান্ত জামাইয়ের মতই দরিদ্র ও মূর্খ, কিন্তু তথাপি কেন জানিনা তাহার অন্তরে এই দুঃপনের অভিমান স্থান পাইয়াছিল যে সে তাহাদের সঙ্গে বাস করিয়াও তাহাদের একজন নহে বলিয়াই মনে করিত; এইখানেই কামিনীর সঙ্গে তাহার বিরোধের সৃষ্টি হইত। অন্তান্ত ভগ্নীরা তাহাদের স্বামীদিগের সঙ্গে যে রকম ব্যবহার করিত, কামিনীও তাহার স্বামীর সঙ্গে সেই প্রকারই ব্যবহার করিতে যাইত, কিন্তু অভয় তাহার প্রতিবাদ করিত বলিয়াই প্রথম হইতেই কামিনীর সহিত তাহার বিরোধ বাধিয়া যাইত। দ্বিতীয় বারে যখন অভয় কামিনীর নিকট গেল তখন কামিনী অভয়কে বলিল—‘টেবিলের উপর এক বোতল গোলাপ জল আছে, ওটা সব তোমার গায়ে ঢেলে দাও ; আতর ল্যাভেণ্ডার মুখে রগড়ে রগড়ে মাখ, তারপর আমার কাছে এস।’ শুনিবামাত্র অভয় বলিল, ‘আমি তা করব না।’ কামিনী নজির দেখাইয়া বলিল, ‘অন্ত অন্ত জামাইরা ত করে।’ অভয় উত্তর দিল, ‘তারা জামাই-বারিকের আশ্রয়, তাই করে।’ তারপর বিরক্ত হইয়া বলিতে

লাগিল, ‘ও কথাগুলি আমি ভালবাসি না, ওতে আমার অপমান বোধ হয়।’ ইহার মধ্য দিয়া অভয়ের চরিত্রটি স্থূল্পষ্ট হইয়া উঠিয়াছে। সে আমাই-বারিকের আশ্রিত হইয়াও আত্মবোধ বিসর্জন দেয় নাই, আমাই-বারিকের অন্তান্ত আমাইরা কি পদার্থ তাহা সে বুঝে এবং নিজেকে কিছুতেই সে তাহাদের সঙ্গে এক করিয়া দেখিতে পারে না। অথচ কামিনী বুঝিতে পারে না তাহার এই স্বাতন্ত্র্য কিসে? ইহা তাহার পক্ষে বুঝিবার কথাও নহে, কারণ, অভয়ের এই স্বাতন্ত্র্যবোধ তাহার অন্তরের জিনিস, বাহিরে সে তাহার কোন স্বাতন্ত্র্য দেখাইতে পারে না, সেখানে সে সকল আমাইয়ের সঙ্গে একাকার হইয়া আছে। ইহার উপরই কামিনী ও অভয়ের দাম্পত্য জীবনের ট্র্যাজেডির অঙ্কুর উগ্ঠ হইয়াছিল—অবশ্য শেষ পর্যন্ত নাটকখানিকে মিলনান্তক করিতে গিয়া নাট্যকার এই অঙ্কুরটিকে আর পুষ্ট হইতে দেন নাই, উদগমেই মূলোচ্ছেদ করিয়াছেন। অভয়ের চরিত্রের মধ্যে এই প্রকার একটি বিরাট ট্র্যাজেডির উপাদান ছিল; মনে হয়, এই নাটকখানিকে গ্রহসন না করিয়া ট্র্যাজেডিতে পরিণত করিতে পারিলে বাংলা নাট্যসাহিত্যের আদি যুগেই আমরা একখানি উৎকৃষ্ট ট্র্যাজেডি লাভ করিতাম। কিন্তু যথার্থ ট্র্যাজেডির রচনার শিল্পগুণ দীনবন্ধুর আয়ত্ত ছিল না; তাহার লেখনীতে কণ্ঠের হাশুরোল অন্তরের মৌন বেদনা প্রচ্ছন্ন করিয়া দিয়াছে। তথাপি তাহার রচনার হাসি এবং অশ্রুর ছুইটি ধারা পাশাপাশি অগ্রসর হইয়া গিয়াছে—একটি কলশকে মুখর হইয়া অপরটির মৌন নিরুৎসাহকে স্তব্ধ করিয়া রাখিয়াছে। অভয় সম্বন্ধে আর একটি প্রধান কথা, সে দরিদ্র হইতে পারে, মূর্খ হইতে পারে, কিন্তু সে নীচ নহে। তাহার আত্মসম্মানবোধ আছে, সে কদাচ নিজেও নীচ আচরণ করিতে পারে না। কামিনী যখন অভয়কে বলিল, ‘আজ ভোমারি একদিন আর আমারি একদিন, খাটে উঠবে আর ন-দিদির মত দূর করব,—নাতি মেয়ে দেব;’ তুমিই অভয় বলিল,—‘বটে—এতদূর।’ কামিনী বলিল, ‘চোখ রাখাচ্ছ? মারবে নাকি?’ অভয় বলিল, ‘গোয়ার হলে মাত্তেম।’ সে গোয়ার নয়, এত নীচ আচরণ সে করিতে পারে না, সেই মুহূর্তেও অভয় এই চৈতন্তটুকু হারায় নাই। যে অবস্থার লোক কাণ্ডাকাণ্ডজ্ঞানশূন্য হইয়া পড়িতে পারে, সেই অবস্থারও অভয় আত্মবিস্মৃত হয় নাই। ইহা অভয়-চরিত্রের একটি বিশেষ গুণ। নাট্যকার তাহার চরিত্রগত এই বৈশিষ্ট্যটি আভোপান্ত অত্যন্ত সতর্কতার

সঙ্গে রক্ষা করিয়া গিয়াছেন। অভয়ের আর একটি গুণ, সে মদ খায় না; তাহার চরিত্রের সঙ্গে সঙ্গতি রাখিয়াই লেখক তাহার এই গুণটির পরিচয় দিয়াছেন।

এইবার কামিনীর কথা বলিতে হয়। অভয়কে যেমন নাট্যকার সাধারণ কুলীন জামাতার বাধাধরা পরিচয় হইতে পৃথক্ করিয়া একটি অপরূপ স্বাতন্ত্র্য দান করিয়াছেন, কামিনীকেও নাট্যকার তেমনই সাধারণ কুলীনকন্যা হইতে স্বতন্ত্র করিয়া এক নিজস্ব বৈশিষ্ট্য দান করিয়াছেন। একটু সূক্ষ্মভাবে এই বিষয়টি বিচার না করিয়া দেখিলে অবশ্য তাহার এই বৈশিষ্ট্যের পরিচয়টি উদ্ধার করা সহজ হইবে না। সেইজন্য বিষয়টি একটু গভীর ভাবে বিচার করিয়া দেখা যাইতেছে। কামিনী ধনী জমিদারের কন্যা; সে তীক্ষ্ণ বুদ্ধিমতী। তাহার জ্যেষ্ঠা ভগিনীর একটু ইতিহাস আছে—তাহা কামিনীর মুখেই শুনিতে পাই, ‘মেজো জামাই বড় মদ খেত, বাবা সেজন্য তাকে বাড়ী থেকে একদিন বা’র ক’রে দিযেছিলেন, মেজদিদির হুচোখ দিয়ে টুন্ টুন্ ক’রে জল পড়তে লাগল; নাওয়া-খাওয়া ত্যাগ ক’রে সমস্ত দিন কাঁদলেন...মেজদিদি বাবার কাছে গিয়ে কাঁদতে কাঁদতে বলেন, “বাবা, আমার একখানি ছোট বাড়ী ক’রে দেন, আমি ওরে নিয়ে সেখানে থাকি; চাকরে তারে অপমান করে, আমার প্রাণে সঙ্ক হয় না।” বাবা বলেন, “বিধবা মেয়ে হয়ে যেমন বাপের বাড়ী থাকে, তুমি তেমনি থাক; ভাব, সে মরে গিয়েছে।” পোড়া কপাল আর কি, বাপের মুখে কথা দেখ; যখন মেজদিদি তার ভাতারকে ভালবাসে, তখন সে মন্দ হক্, ছন্দ হক্, মাতাল হক্, গুলীখোর হক্, তার কাছে তাকে দেওয়াই ভাল। মেজদিদি মনে বড় ব্যথা পেলে...ব্যথা নিবারণ কলে, রাত্রি পোহালে সকালে দোর খুলে দেখি, মেজদিদি গলায় ক্ষুর দিয়ে মরে রয়েছে (১১:)।’

মনে রাখিতে হইবে, কামিনী এই দিদিরই সহোদরা এবং তাহার নিজের স্বামীর সঙ্গে আচরণের মধ্যে এই ঘটনারও যে একটি প্রচ্ছন্ন প্রভাব তাহার উপর ছিল তাহাও অস্বীকার করিতে পারা যায় না। তাহার মেজদিদি সম্পর্কে সে যে এই কথাটি বলিয়াছে, তাহা বিশেষ ভাবে লক্ষ্য করিবার যত্ন—‘যখন মেজদিদি তার ভাতারকে ভালবাসে, তখন সে মন্দ হক্, ছন্দ হক্, মাতাল হক্, গুলীখোর হক্, তার কাছে তা’কে দেওয়াই ভাল।’ যে বুদ্ধিটি বুদ্ধ জমিদারের নাই, সেই বুদ্ধিটি তাহার যুবতী কন্যার আছে। তাহার এই

উক্তিটি হইতেই তাহার চরিত্রের কতকটা আভাস পাওয়া যাইতেছে এবং ইহার উপরই ‘জামাই বারিকে’র কাহিনী উপসংহারও নির্ভর করিয়াছে। এই ঘটনার দুইটি দিক আছে—স্বহস্তে মৃত্যু-দুঃখ বরণ করিবার দুঃসাহসিকতা ও প্রবল আত্মবোধ। কামিনীর চরিত্রের মধ্যেও এই দুইটি গুণেরই বীজ ছিল, তবে কামিনীর ইহার অতিরিক্ত আরও একটি গুণ ছিল—তাহা তাহার বুদ্ধি; এই বুদ্ধি তাহার ভাবপ্রবণতা দ্বারা আচ্ছন্ন ছিল না বলিয়াই সে মেজদিদির পথে অগ্রসর হইয়া না গিয়া জীবনে কল্যাণকর পরিণতির সন্ধান লাভ করিয়াছে।

কামিনীর সঙ্গে অভয়ের বিরোধ কোন জায়গায় তাহা অভয়ের চরিত্র আলোচনা সম্পর্কে বিস্তৃতভাবে উল্লেখ করিয়াছি, এখানে তাহার পুনরুজ্জ্বল নিম্নয়োজন। কিন্তু অভয়ের প্রতি কামিনীর প্রচ্ছন্ন ভালবাসা ছিল কি না তাহার স্মৃতিস্তম্ভ আভাসটিও নাটকের মধ্য হইতে উদ্ধার করা কঠিন—এই ঔৎসুক্যটুকু (suspense) রক্ষা করিয়া লেখক তাহার রচনার নাট্যিক মূল্য বৃদ্ধি করিয়াছেন। অথচ একথা সত্য যে, তাহা যদি না থাকিত তবে নাটকের পরিণতি অল্প রকম হইত। কামিনী যখন অভয়কে পদাঘাত করিয়া অপমান করিতে চাহিল, তখন দীর্ঘ নিশ্বাস ফেলিয়া অভয় বলিল, ‘কামিনি, আমি তোমার স্বামী; কামিনি, আমি জন্মের মত যাই। তোমাকে একটা কথা বলে যাই; তোমার কথায় আমার চক্ষু দিয়া জল কখন পড়েনি, আজ পড়ল’ (৩২)। পূর্বেই বলিয়াছি, অভয় কামিনীকে প্রকৃতই ভালবাসিত, সেইজন্য কামিনীর ব্যবহারে সে মর্মান্তিক আঘাত পাইল—এই কথাগুলি তাহার অন্তর মথিত করিয়া প্রকাশ পাইয়াছে—অতএব ইহা কামিনীরও অন্তর স্পর্শ করিল। কারণ, নাট্যকার কামিনীকে এখানে এক অহকারের স্বনয়নীন পুত্তলিকারূপেই সৃষ্টি করেন নাই, তাহাকে রক্তমাংসের দেহ দিয়া গড়িয়াছেন। সমসাময়িক অগ্গাষ্ঠ অহরূপ সামাজিক নাটকের কুলীন-পত্নী-দিগের চরিত্রের সঙ্গে এখানেই কামিনীর মূল পার্থক্য। সেইজন্যই অভয়ের কথায় কামিনীর অন্তর স্পর্শ না করিয়া পারিল না। সে তৎক্ষণাৎ অহুতপ্ত হইয়া বলিল, ‘আমার মাথা খাও, রাগ ক’রোনা, খাটে এস।’ কিন্তু অভিমানী অভয় গৃহ হইতে নিষ্কাশ হইয়া গেল।

কামিনীর অহকার-হুর্গে ইতিপূর্বেই ভাঙ্গন ধরিয়াছে, যে মুহূর্তে কামিনী অভয়ের অভিমানাহত মুখের দিকে তাকাইয়া অহুরোধের সুরে

বলিয়াছে, ‘আমার মাথা খাও, রাগ ক’রোনা’ সেই মুহূর্তেই কামিনী আর সেই কামিনী নাই। কঠিন উত্তাপে লৌহপিণ্ড একবার গলিতে আরম্ভ করিলে তাহার গলন যেমন আর রোধ করা যায় না, কামিনীরও সেই রকম হইল; অভয়কে ঘিরিয়া তাহার যে একটি ছুর্ভেদ্য বিবেচনূর্ণ গড়িয়া উঠিয়াছিল, তাহার কবাট খুলিয়া গেল এবং বাহির হইতে সহস্র দুর্বলতা তাহার ভিতরে প্রবেশ করিতে লাগিল, এইবার বুঝি সমগ্র দুর্গ ধসিয়া পড়িয়া যায়। কামিনীর এই ভাবটি নাট্যকার এই প্রকার কৌশলে প্রকাশ করিয়াছেন—‘কতবার অমন রাগ দেখিচি। (খট্টাদের উপরে চক্ষু মুদ্রিত করিয়া শয়ন এবং কণকাল পরে খট্টাকে উপবেশন, দীর্ঘ নিঃশ্বাস) ঘুম ত হয় না, (দীর্ঘ নিঃশ্বাস) আমি ত বিষম জালায় পড়লেম,—“আজ পড়ল”— আমি ত আর রাখতে পারিনে, আমারও “আজ পড়ল” (রোদন), “তারা জামাই বারিকের জাম্বান”—“গোয়ার হ’লে যাতেম”—“আজ পড়ল।” ওমা, কি করি, বুক বে ফেটে যায় (৩২)।’ কামিনীর কোন দিন চোখ দিয়া জল পড়ে নাই, আজ পড়িল—কামিনীর প্রায়শ্চিত্ত আরম্ভ হইল।

কামিনী চাহিত তাহার পিতৃগৃহাশ্রিত আর দশজন কুলীন জামাই তাহাদের পত্নীদিগের সঙ্গে যে রকম ব্যবহার করে অভয়ও তেমনই করুক; অভয়ের কিছু নাই, কিন্তু তাহার আত্মাভিমান কেন? অপদার্থের আত্মাভিমানের অর্থ কি? ইহাই ছিল কামিনীর সঙ্গে অভয়ের বিরোধের কারণ। কিন্তু নাট্যকার কৌশলে দেখাইয়াছেন যে ইহার উপরই তাহাদের ভবিষ্যৎ স্থায়ী মিলনের ভিত্তি স্থাপিত হইয়াছে, দুঃখের ভিতর দিয়া যাহা লাভ করা যায়, তাহার স্থায়িত্ব থাকে—এই চির-পুরাতন কথাই নাট্যকার এখানে নুতন করিয়া বলিতে চাহিয়াছেন। অভয়ের এই অভিমান যদি না থাকিত, তবে সেও জামাই-বারিকের জাম্বানদিগের একজন হইয়া থাকিত, কামিনীও একান্তভাবে তাহার স্বামীকে কোন দিন লাভ করিতে পারিত না। কিন্তু যে দুঃখভোগের ভিতর দিয়া তাহাদের পুনর্মিলন সম্ভব হইল, তাহা অভয়ের জীবনেরই সকল গ্লানি দূর করিয়া দিয়া তাহাদের মিলনকে নিবিড় করিয়া দিল। ‘জামাই-বারিক’ গ্রন্থসনের ইহাই মূল কথা।

ইহার পর পদ্মলোচনের কথা বলিতে হয়। পদ্মলোচন অভয়ের প্রতিবেশী ও বন্ধু, কিন্তু তাহার সম্পূর্ণ বিপরীতধর্মী চরিত্র। অভয় যেমন ব্যক্তিব্যক্তিমাত্রী, পদ্মলোচন তেমনই ব্যক্তিব্যহীন—তাই সপত্নীর হাতে সম্পূর্ণ আত্মসমর্পণ করিয়া

দ্বিধা জীবনের চরম লাহনা ভোগ করিতেছে। নিজে অগ্রসর হইয়া গিয়া কোন কাজ করিবার শক্তি তাহার নাই, এমন কি দুই জীব হাত হইতে পালাক্রমে মার খাইয়াও সে সকলই হজম করিয়া বাইতেছে, টু শব্দটিও করিতেছে না। তারপর অভয় বখন বৈষ্ণব সাজিয়া বৃন্দাবন চলিল, তখন পদ্মলোচন তাহার সঙ্গী হইল; ইহার পূর্ব পর্যন্ত সকল অত্যাচার যে নীরবে সহিয়া গিয়াছে, অভয়ের বৃন্দাবন যাওয়ার প্রয়োজন না হইলে আমরাই যে সে এই অত্যাচার সহ্য করিত তাহাতে কোন সন্দেহ নাই। এই চরিত্রটির পরিকল্পনা দ্বারা একটি অপূর্ব নাট্যিক উদ্দেশ্য সিদ্ধ হইয়াছে। অভয়ের ব্যক্তিত্ব-সজাগ চরিত্রের পার্শ্বে পদ্মলোচনের এই ব্যক্তিত্বহীন চরিত্রটি নাট্যিক বৈপরীত্য সৃষ্টি করিয়া উভয় চরিত্রই সুপরিষ্কৃত করিয়া তুলিয়াছে। দীনবন্ধু একখানি নাটকের ভিতর দিয়াই তৎকালীন প্রচলিত উভয় সামাজিক প্রথারই দোষ বর্ণনা করিতে চাহিয়াছেন, সেই হিসাবে ইহা একাধারে রামনারায়ণের ‘কুলীনকুলসর্বস্ব’ ও ‘নব-নাটক’—‘জামাই-বারিকে’র বর্ণনায় কোলীন্তের দোষ, ও পদ্মলোচনের দাম্পত্যজীবন-বর্ণনায় বহুবিবাহ-প্রথার নিন্দা প্রকাশ পাইয়াছে। কিন্তু দীনবন্ধুর নাট্যরচনার কৃতিত্বের গুণে এই নাটকের মধ্যে কোন বিশিষ্ট সামাজিক প্রথা সম্পর্কে তাহার নিজস্ব মতবাদ-প্রচার প্রকট হইয়া উঠিতে পারে নাই। এখানে ঘটনা-প্রবাহের স্বাধীনতা সম্পূর্ণ রক্ষা পাইয়াছে, রামনারায়ণের নাটকে তাহা পায় নাই। ইহা ‘নীল-দর্পণ’ের না হইলেও ‘জামাই-বারিকে’র একটি বিশিষ্ট গুণ বলিয়া অস্বীকৃত হয়।

পদ্মলোচনের দুই জীব বগলা ও বিন্দুবাসিনী, বগলা জোষ্ঠা ও বিন্দু কনিষ্ঠা। এই উভয়ের সপত্নী-কোন্দলের যে রূঢ় ও বাস্তব চিত্র এই নাটকে দীনবন্ধু পরিবেশন করিয়াছেন, তাহা বহুবিবাহপীড়িত এই সমাজের চির-কলঙ্ক। মধ্যযুগের বাংলা সাহিত্যে মুকুন্দরাম-বর্ণিত চণ্ডীমঙ্গলে লহনা-ধ্বজনার বিবাদের মধ্যেও অস্বরূপ সপত্নী-কোন্দলের চিত্র পাওয়া যায়, দীনবন্ধুর চিত্রটি সেই ধারারই অস্ববর্তন করিয়াছে, তাহার সঙ্গে রামনারায়ণ-রচিত ‘নব-নাটকে’র অস্বরূপ চিত্রটি আসিয়া ইহাতে যুক্ত হইয়া বগলা-বিন্দুর চিত্রটিকে পূর্ণাঙ্গ করিয়াছে। ‘নব-নাটকে’ বর্ণিত আছে যে বিচারালয়ে দাঁড়াইয়া এক চোর দ্বিপত্নীক এক গৃহস্থের বাড়ীতে প্রবেশ করিয়া দুই জীব কতৃক তাহার কি লাহনা প্রত্যক্ষ করিয়াছিল তাহার এক জীবন্ত বর্ণনা দিয়াছে। দীনবন্ধু

এই বর্ণনাটিকেই একটি নাট্যরূপ দিয়া এখানে গ্রহণ করিয়াছেন, ‘নব-নাটকে’র ষিগদ্বীক গৃহস্থই এখানে পদ্মলোচন ও তাহার দুই স্ত্রীই এখানে বগলা ও বিন্দু। কিন্তু স্ত্রী-কোন্সলের ভাষা দীনবন্ধুর যে রকম আয়ত্ত ছিল, সমগ্র বাংলা সাহিত্যে তেমন আর কাহারও ছিল না, অতএব এই দুই সপত্নীর জীবন-চিত্রের মধ্যে কোন রকম নূতনত্ব না থাকিলেও ইহাদের মুখে যে ভাষা শুনিতে পাই, তাহা আর কোথাও কোনদিন শুনিতে পাই নাই। পদ্মলোচন বলে, বিন্দু অর্থাৎ তাহার কনিষ্ঠা স্ত্রী আগে এ রকম ছিল না, বগলা অর্থাৎ জ্যেষ্ঠা এই রকম করিয়া তুলিয়াছে ; এবং বগলার শিক্ষার গুণে অল্প দিনেই বিন্দু প্রায় তাহাকেও ছাড়াইয়া গিয়াছে। পদ্মলোচনের সংসারে দুই স্ত্রী ছাড়া আর কেহ নাই ; স্বস্তর, শান্তডী, ভাস্কর, দেবর, নন্দ, পুত্রকল্পা ইহারা সংসারে থাকিলে সপত্নীদিগের রসনা ও আচরণ কতকটা সংযত থাকিবার কথা। কিন্তু নাট্যকার এই বিষয়ে দুই সপত্নীকে পূর্ণ স্বাধীনতা দিয়াছেন, বিশেষতঃ স্বামী পদ্মলোচন সম্পূর্ণ ব্যক্তিত্বহীন পুরুষ, অতএব তাহার দিক হইতেও এই বিষয়ে কোনদিন কোন হস্তক্ষেপ করা সম্ভব হয় নাই। তাহারই অবশ্রুতাবী পরিণতির পথে দুই অশিক্ষিতা নারী ক্রমাগতই অগ্রসর হইয়া গিয়াছে। তাহার ফল যাহা পাঁড়াইল তাহাতেই পদ্মলোচন গৃহত্যাগ করিতে বাধ্য হইল। পূর্বেই বলিয়াছি, বাংলার প্রত্যক্ষ স্ত্রী-কোন্সলের ভাষা দীনবন্ধুর আয়ত্ত ছিল, সেই ভাষা তিনি বগলা ও বিন্দুর মুখে দিয়াছেন, সেইজন্যই এই ভাষা এত প্রত্যক্ষ ও জালাময়ী বলিয়া বোধ হয়। এই ভাষার গুণেই সমগ্র নাটকখানির মধ্যে এই দুই নারীর কোন্সলের কোলাহল ছাড়া যেন আর কিছুই শুনিতে পাওয়া যায় না ; পদ্মলোচনের দক্ষিণ এবং বাম অঙ্গ যেমন দুই নারী ভাগাভাগি করিয়া লইয়াছিল পাঠকেরও দুইটি অবগোচর্য্য দুই নারী তেমনি অধিকার করিয়া লয়—একটি বগী আবাগী ও অপরটি বিন্দি পোড়ারমুখী। নাটক শেষ হইয়া গেলেও তাহাদের ধর-রসনার জালায় যেন পাঠকের দুইটি কর্ণই বহুক্ষণ পর্যন্ত জলিতে থাকে। এই দুইটি সপত্নী-চরিত্রের মত এত জীবন্ত নারী-চরিত্র দীনবন্ধুর রচনায় খুব বেশি নাই।

‘জামাই-বারিক’ দীনবন্ধুর অপেক্ষাকৃত পরিণত বয়সের রচনা। ইহাতে ভাষার দিক দিয়া যেমন একটা সমতা লক্ষ্য করা যায়, তেমনই ইহার শিল্প-ক্ষেপেও অনেকটা পরিণতির ভাব প্রকাশ পাইয়াছে। ইহার মধ্যে যে দুই

একটি সুন্দর ইঙ্গিত পাওয়া যায়, তাহা অতি উচ্চ শিল্পগুণসম্বত। ইহার মধ্যে একস্থলে যে একটি নাট্যিক ঔৎসুক্য (dramatic suspense) সৃষ্টি করা হইয়াছে, তাহা অতি উচ্চাঙ্গের বলিতে হইবে। অভয়ের দ্বিতীয়বার শব্দগৃহ ত্যাগের পর পাঁচী বি যখন আসিয়া কামিনীকে বলিল যে, অভয় রাগ করিয়া চলিয়া গিয়াছে তখন সে—

‘কামিনী। তবে আমাকে একখান দূর এনে দেও, আমি মেজাদির মত করি—

পাঁচী। তুমি যাও কোথা ?

কামিনী। মেজাদির কাছে।’

বলিয়া গৃহ হইতে নিষ্ক্রান্ত হইয়া গেল। যে পরিবারের মেয়েদের মধ্যে অল্পরূপ অবস্থায় আত্মঘাতিনী হওয়ার একটি দৃষ্টান্ত আছে, সেই পরিবারেরই মেয়ে কামিনীকে এই অবস্থার মধ্যে স্থাপন করিয়া নাট্যকার স্নকৌশলে এখানে একটি অপূর্ব নাট্যিক ঔৎসুক্য সৃষ্টি করিয়াছেন; যতক্ষণ পর্যন্ত যুগ্মাবনে দ্বিতীয় বৈষ্ণবীর মূখ হইতে অবগুষ্ঠন দূর না হয়, ততক্ষণ পর্যন্ত এই ঔৎসুক্যটি অটুট থাকিয়া যায়, তারপর এক অতি নিরাবিল আনন্দরসের ভিতর দিয়া পাঠকের মন হইতে এই শক্তি ঔৎসুক্য দূর হইয়া যায়।

পূর্বেই বলিয়াছি, ‘জামাই-বারিকে’ উচ্চাঙ্গের ট্র্যাজিডির বীজ ছিল, কিন্তু নাট্যকার তাহা অল্পকূল অবস্থায় শিকড় গাড়িবার স্বযোগ না দিয়া লঘুহাস্তের দম্কা হাওয়ায় শূন্যে উড়াইয়া দিয়াছেন। দুই-এক স্থলে ‘জামাই-বারিকে’র অতিরঞ্জিত চিত্র একটু পীড়াদায়ক হইয়াছে বলিয়া বোধ হইতে পারে। কিন্তু অনাবিল হাস্যরস সৃষ্টির সার্থকতায় এই ত্রুটি দূর হইয়া গিয়াছে।

দীনবন্ধু মিত্রের ‘নীলদর্পণ’ নাটকের বিরুদ্ধে যে মানহানির মোকদ্দমায় রেভারেণ্ড লং সাহেবের হাজার টাকা জরিমানা ও কারাদণ্ড হয়, সেই মোকদ্দমার রায় প্রকাশিত হইবার সঙ্গে সঙ্গেই ঐ রায়ের বিরুদ্ধে দেশব্যাপী এক তুমুল আন্দোলন উপস্থিত হয়। ১৮৬১ সনের ২৭শে আগষ্ট কলিকাতা শোভাবাজারের নাট্যমন্দিরে রাজা রাধাকান্ত দেব বাহাদুরের সভাপতিত্বে এক প্রতিবাদ সভার অধিবেশন হয়। তাহাতে যতীন্দ্রমোহন ঠাকুর, রামগোপাল ঘোষ, কালীপ্রসন্ন সিংহ, দিগম্বর মিত্র প্রভৃতি বক্তৃতা করেন এবং এতদের্শীয় অধিবাসীদের বিরুদ্ধে বিদ্বেষমূলক মনোভাব পোষণ করিবার জন্ত উক্ত বিচারকের বিরুদ্ধে অভিযোগ আনয়ন করিয়া ইংলণ্ডের তদানীন্তন ভারত-সচিবের নিকট প্রতিকার প্রার্থনা করিবার প্রস্তাব গৃহীত হয়। ইহাতে



কলিকাতার কয়েকজন ইংরেজ বণিক কয়েকজন স্বার্থান্বেষী লোকের সহায়তায় এক বিরুদ্ধসভার অধিবেশন করিয়া তাহাতে উক্ত বিচারপতিকে এক অভিনন্দন-পত্র প্রদান করেন। মনে হয়, তাহারই উপর ভিত্তি করিয়া দীনবন্ধু ‘কুড়ে গরুর ভিন্ন গোষ্ঠ’ নামক একখানি ক্ষুদ্র প্রহসন রচনা করেন। ইহার কাহিনীটি সংক্ষেপে এই,—ভোঁদা বলদ পঞ্চাননকে একখানি মানপত্র দিবার জন্য তাহার অহুচর গোমা, গ্যাটারগোটা, সার্থক দাস, সাতহাটের কানা কড়ি ও হতোম-প্যাচাকে লইয়া তাহার আয়োজন করিতেছে। গোমা প্রায় দুই হাজার লোকের সহি সংগ্রহ করিয়াছে। ইহারা নিজেরাই পূর্বে বলদ পঞ্চাননকে দেশত্রোহী বলিয়া বক্তৃতা করিয়াছিল, এখন স্বার্থের অনুরোধে অন্য রকম হ্রস্ব ধরিয়াছে। যে প্রতিষ্ঠান হইতে এই মানপত্র দিবার আয়োজন করা হইয়াছে, তাহার নাম ‘কুড়ে গরুর ভিন্ন গোষ্ঠ’। তারপর একদিন ভোঁদা, গোমা ও গ্যাটারগোটা গিয়া বলদ পঞ্চাননকে একখানি অভিনন্দন-পত্র প্রদান করিল।

প্রহসনটি নিতান্ত ক্ষুদ্র, মাত্র দুইটি ক্ষুদ্র দৃশ্যে সম্পূর্ণ। ইহাতে আলোচনা করিবার মত নাট্যকারের কিছুই নাই। তবে ইহাতে ইংরাজের ধোঁসামোদকারী শিক্ষিত বাঙ্গালী সমাজ সম্পর্কে নাট্যকারের ক্রোধ প্রকট হইয়াছে।

---

## ষষ্ঠ অধ্যায়

### বিবিধ নাটক ও নাট্যকার

( ১৮৫৬—১৮৭২ )

বাংলা নাটক রচনার আদিযুগে অমূল্যবাদ ও সমাজ-সংস্কার বিষয়ক নাটকই প্রধানতঃ রচিত হইয়াছিল—ইহাদের তুলনায় পৌরাণিক বিষয়বস্তু অবলম্বন করিয়া রচিত মৌলিক নাটকের সংখ্যা নিতান্তই নগণ্য ছিল। অমূল্যবাদের কথা বাদ দিলে সমাজ-সংস্কার বিষয়ক যে-সকল নাটক রচিত হইয়াছিল, তাহাদিগকে বিষয় অনুসারে কয়েকটি বিভাগে ভাগ করা যাইতে পারে। প্রথমতঃ, বহুবিবাহ-বিষয়ক—ইহা অবলম্বন করিয়া রামনারায়ণ তর্করত্নের ‘কুলীন-কুলসর্বস্ব’ নাটকই সর্বপ্রথম রচিত হয় এবং ইহারই অনুকরণ করিয়া তারকচন্দ্র চূড়ামণি ‘সপত্নী নাটক’ রচনা করেন। এই ধারারই অনুবর্তন করিয়া রামনারায়ণের ‘নব নাটক’, দীনবন্ধু মিত্রের ‘জামাই বারিক’, হরিশ্চন্দ্র মিত্রের ‘সপত্নী কলহ’ প্রভৃতি নাটক রচিত হয়। ইহাদের মধ্যে তারকচন্দ্র চূড়ামণির ‘সপত্নী নাটক’খানি একটু উল্লেখযোগ্য। কাহিনীর সংহতি ও বাস্তবতা এই নাটকটির বিশিষ্ট গুণ। বাস্তবানুগত্যের জগুই ইহার কোন কোন স্থল অশ্লীল হইয়া উঠিয়াছে।

বহুবিবাহ-বিষয়ক নাটকের পরই বিধবাবিবাহ-বিষয়ক নাটকের কথা উল্লেখ করিতে হয়। এই যুগে বিজ্ঞাসাগর মহাশয়ের বিধবাবিবাহ-বিষয়ক আন্দোলন অত্যন্ত প্রবল আকার ধারণ করিয়াছিল। অতএব ইহার প্রভাব হইতে নাট্যসাহিত্যও মুক্ত থাকিতে পারিল না। এই বিষয়ক নাটক-রচনাকারীদিগের মধ্যে দুইটি পরস্পর-বিরোধী দল ছিল, একদল ইহার স্বপক্ষে ও একদল বিপক্ষে। ইহার স্বপক্ষে সর্বপ্রথম নাটক রচনার দুঃসাহস যিনি প্রকাশ করিয়াছিলেন, তাঁহার নাম উমেশচন্দ্র মিত্র। তাঁহার রচিত নাটকের নাম ‘বিধবাবিবাহ নাটক’। ঈশ্বরচন্দ্র বিজ্ঞাসাগর মহাশয়ের অক্লান্ত পরিশ্রমের ফলে যে বৎসর হিন্দু বিধবার বিবাহ বিধিবদ্ধ হয় ( ১৮৫৬ ) সেই বৎসরই উমেশচন্দ্র মিত্রের ‘বিধবাবিবাহ নাটক’ প্রকাশিত হয়। যুবতী বিধবাদিগকে বিবাহ না দিয়া গৃহে রাখিলে যে কি বিপদ হইতে পারে, উমেশচন্দ্র তাঁহার

নাটকে তাহার একটি বাস্তব চিত্র প্রকাশ করিয়াছেন। ইহার বিধবা চরিত্র স্বলোচনার প্রতি নাট্যকারের যে স্বগভীর সহানুভূতি প্রকাশ পাইয়াছে, তাহা নিতান্ত বাস্তব বলিয়াই মৰ্মস্পর্শী হইয়া উঠিয়াছে।

উমেশচন্দ্র তাঁহার ‘বিধবাবিবাহ নাটকে’র ভিতর দিয়া সমাজমনের একটি অবরুদ্ধ অর্গল খুলিয়া দিলেন, সঙ্গে সঙ্গেই সেই পথে বহু নাট্যকার অগ্রসর হইয়া আসিলেন। তাহার ফলে অল্পদিনের মধ্যেই ‘বিধবাবিবাহ নাটক’, ‘বিধবা-মনোরঞ্জন’, ‘বিধবাবিরহ’ ইত্যাদি বহু নাটক রচিত হইল। বাস্তবতার নব্ব বর্ণনার জন্য অধিকাংশ নাটকেই স্ত্রীলতার মাত্রা অতিক্রম করিয়া গিয়াছে, এবং সেইজন্যই একটি সাধু উদ্দেশ্য সিদ্ধ করিতে গিয়া ইহাদের অন্ত দায়িত্ব বিস্মৃত হইয়াছে—অন্তএব সাহিত্যের পর্দায়ে ইহাদের স্থানও অত্যন্ত সঙ্কুচিত হইয়া পড়িয়াছে।

সমাজসংস্কারমূলক আর এক শ্রেণীর সামাজিক প্রহসনের মধ্যে যতপান ও নৈতিক চরিত্রের হীনতার জন্য নিম্না প্রকাশ করা হইয়াছে। মধুসূদনের এই বিষয়ক দুইখানি স্বপ্রসিদ্ধ প্রহসন রচনার পূর্ব হইতেই এই শ্রেণীর রচনা দুই একখানি প্রকাশ পাইয়াছিল। ইহাদের মধ্যে মহেন্দ্রনাথ মুখোপাধ্যায় রচিত ‘চার ইয়ারের তীর্থযাত্রা’ প্রহসনখানি বিশেষ উল্লেখযোগ্য। ইহা তদানীন্তন সুরাসক্ত বিলাসী তরুণ-সম্প্রদায়ের কতকগুলি অতিরঞ্জিত চিত্রের সমষ্টি মাত্র—ইহাতে কোন কেন্দ্রীয় কাহিনী কিংবা মূল-চরিত্রের অস্তিত্ব অনুভব করিতে পারা যায় না। তখনকার রচনারীতি অনুসরণ করিয়া ইহা গল্প ও গল্পে রচিত হইয়াছে। মদনমোহন মিত্র রচিত ‘মনোরমা নাটক’ এই শ্রেণীর আর একখানি নাটক; ইহা বিষাদাস্তক, কিন্তু কোন প্রকার শিল্পগুণ ইহার ভিতর দিয়া প্রকাশ পায় নাই।

এই বিষয়ক অল্পতম প্রহসন নারায়ণ চট্টরাজ গুণনিধি রচিত ‘কলি-কৌতুক নাটক’ একই সময়ে প্রকাশিত হয়। ইহার মধ্য দিয়াও সময়াময়িক সমাজের দোষত্রুটিগুলি নির্দেশ করা হইয়াছে। ক্ষেত্রমোহন ঘটক রচিত ‘কামিনী নাটকে’ এক জমিদারের পত্নী ও কন্যাকে মজাসক্তারূপে বর্ণনা করা হইয়াছে। মধুসূদনের ‘একেই কি বলে সভ্যতা’ ও ‘বুড়ো শালিকের ঘাড়ে রোঁ’ প্রহসন দুইটি প্রকাশিত হইবার পর ইহাদিগকে অনুকরণ করিয়া এই বিষয়ক অসংখ্য ক্ষুদ্র ও বৃহৎ প্রহসন সেই যুগে রচিত হইয়াছিল, কিন্তু ইহাদের অধিকাংশের মধ্যেই মৌলিক কোন কৃতিত্ব প্রকাশ পায় নাই।

এদেশে গ্রাম্য দলাদলি দ্বারা 'যে মহৎ অনিষ্টপাত হইতেছে' তাহা বর্ণনা করিয়াও দুই একখানি প্রহসন রচিত হয়; তাহাদের মধ্যে হারাণচন্দ্র মুখোপাধ্যায় প্রণীত 'দলভঞ্জন নাটক'খানির নাম উল্লেখ করা যাইতে পারে; বিধবাবিবাহ-সমর্থনকারীদিগের বিরুদ্ধে গ্রাম্য সামাজিক দলাদলির উপর ভিত্তি করিয়া ইহা রচিত। নাট্যকার মনে করেন, 'দেশের কুৎসিত ব্যবহার সর্ব-সাধারণের সমীপে প্রকাশ করা অনেকের মত' না হইলেও 'যখন তাহাতে উপকার ব্যতীত অপকারের কোন সম্ভাবনা নাই, তখন তাহা ব্যক্ত করার কোন হানি হইতে পারে না।' এই উদ্দেশ্য লইয়াই নাট্যকার 'দল-ভঞ্জন নাটক' রচনা করেন।

পাশ্চাত্য শিক্ষার সংস্পর্শে আসিবার পর হইতেই এদেশের অবহেলিত স্ত্রীসমাজের প্রতি উদারমতাবলম্বী শিক্ষিত সম্প্রদায়ের সহায়ভূতিপূর্ণ দৃষ্টি আকৃষ্ট হইয়াছিল। তাহার ফলে বাকালী নারীর অসহায় অবস্থার কথা বর্ণনা করিয়াও কয়েকখানি নাটক রচিত হয়। ইহাদের মধ্যে বিপিনবিহারী সেনগুপ্ত রচিত 'হিন্দুমহিলা নাটক', হারাণচন্দ্র মুখোপাধ্যায় প্রণীত 'বঙ্গকামিনী নাটক', বটুকবিহারী বন্দ্যোপাধ্যায় রচিত 'হিন্দুমহিলা নাটক' প্রভৃতি উল্লেখযোগ্য। বাকালীর পারিবারিক জীবনের বিভিন্ন স্তরে নারী যে লাহন-গঞ্জন ভোগ করিতেছে, এই সকল নাটকের ভিতর দিয়া পরম বস্তুনিষ্ঠরূপে তাহাই প্রকাশ করা হইয়াছে; তবে ইহাদের কোন কোন চিত্র যে সামান্য অতিরঞ্জিত না হইয়াছে, তাহা নহে। নাটক হিসাবে ইহাদের বিশেষ কোন মূল্য না থাকিলেও, ইহাদিগের মধ্যে সে'যুগের সমাজের কয়েকটি বিচ্ছিন্ন বাস্তব চিত্র পাওয়া যায় বলিয়া ইহাদের মূল্য স্বীকার করিতেই হয়।

মুর্খ ব্রাহ্মণ পুরোহিতের ভণ্ডামি ও বিলাসী ধনীর কুজিয়া বর্ণনা করিয়া সেই যুগে 'বুঝ্লে কি না' নামে একখানি প্রহসন রচিত হইয়াছিল, রচয়িতার নাম প্রিয়মাধব বসু। নব্য পাশ্চাত্য সভ্যতার মোহাচ্ছন্ন ধনি-সম্প্রদায় যে কি ভাবে দুর্নীতির পকে ডুবিয়া গিয়াছিল, তাহারই বাস্তব রূপ ইহাতে চিত্রিত হইয়াছে। 'কিছু কিছু বুঝি' নাম দিয়া ভোলানাথ মুখোপাধ্যায় ইহার একটি প্রত্যুত্তর রচনা করেন। সমাজের দুর্নীতি দূর করিবার উদ্দেশ্যে ইহাদের কথা দিয়া সাহিত্যে দুর্নীতির যে স্থান দেওয়া হইয়াছে, তাহা ইহার মহান্ উদ্দেশ্য ব্যর্থ করিয়াছে বলিয়াই অস্বীকার্য হইবে। সমসাময়িক সমাজ-চিত্র হিসাবে ইহাদের মূল্য থাকিলেও সাহিত্যে ইহাদের স্থান অত্যন্ত সীমিত।

সেই যুগের শেষ প্রান্তে সামাজিক সমস্যা-মূলক একখানি গুরু-বিষয়ক নাটক রচিত হইয়াছিল, তাহার নাম 'নয়শো রূপেরা'—রচয়িতার নাম শিশিরকুমার ঘোষ। কল্যা-বিক্রয়ের নিষ্ঠুর প্রথা ইহার অবলম্বন; এই কুপ্রথার নির্মমতার অন্তরালে মানবিক স্বার্থ-বোধের সন্ধান ইহার বৈশিষ্ট্য, ইহার নীতিবোধ উন্নত; এই হিসাবে ইহা সমসাময়িক সামাজিক নাটকগুলির মধ্যে একটি ব্যতিক্রম।

বাংলায় সর্বপ্রথম প্রকাশিত নাটকই পৌরাণিক নাটক। কিন্তু তাহা সবেও মধুসূদনের 'শর্মিষ্ঠা নাটক' প্রকাশিত হইবার পূর্ব পর্যন্ত পুরাণ অবলম্বনে আর দ্বিতীয় কোন মৌলিক নাটক রচিত হয় নাই। মধুসূদনের প্রথম পৌরাণিক নাটক রচিত হইবার সময় হইতেই তাহার সমসাময়িক নাট্য-কারদিগের মধ্যে পৌরাণিক বিষয়বস্তু অবলম্বন করিয়া মৌলিক নাটক রচনা করিবার প্রবৃত্তি দেখা দেয়। কিন্তু ইহাদের প্রায় প্রত্যেকটি প্রয়াসই অপরিণত ও অসফল রহিয়া গিয়াছে। বাংলা নাট্যসাহিত্যের মধ্যযুগই পৌরাণিক নাটকের স্বর্ণযুগ, ইহার পূর্বে এই বিষয়ে যে সকল প্রয়াস দেখা গিয়াছে, তাহা নিতান্তই অকিঞ্চিৎকর বলিতে হইবে। এই যুগের পৌরাণিক নাটকের মধ্যে দ্রোপদীর বস্ত্রহরণ বৃত্তান্ত অবলম্বন করিয়া দুর্গাদাস কর রচিত 'স্বর্ণশঙ্খল নাটক'খানির নাম উল্লেখ করিতে পারা যায়। পরবর্তী যুগের পৌরাণিক নাটকের মধ্যে গিরিশচন্দ্র ঘোষ ভক্তিরসের বে প্রাবল্য আনিয়াছিলেন ইহার মধ্যে তাহার প্রথম সূচনা অসুভব করা যায়। নিমাইচাঁদ শীলের 'ঐব-চরিত্র' নাটকখানিও এই প্রসঙ্গে উল্লেখ করা যাইতে পারে; ইহা গীতাভিনয়ের লক্ষণাক্রান্ত।

এই যুগের পৌরাণিক নাটকের মধ্যে দুটি স্পষ্ট বিভাগ ছিল; প্রথমতঃ, পাশ্চাত্য আদর্শ অবলম্বনে রচিত পৌরাণিক নাটক, ইহার একটি উল্লেখযোগ্য নিদর্শন তারারচরণ শিকদারের 'ভদ্রাজুর্ন'। দ্বিতীয়তঃ, গীতাভিনয়ের আদর্শে রচিত পৌরাণিক নাটক; ইহার একটি উল্লেখযোগ্য নিদর্শন উল্লিখিত নিমাইচাঁদ শীলের 'ঐব-চরিত্র'। প্রথমোক্ত শ্রেণীর পৌরাণিক নাটক সাধারণতঃ ইংরেজি নাটকের মত গীতি-বর্জিত, দ্বিতীয়োক্ত শ্রেণীর নাটক গীতি-ভারাক্রান্ত। সাধারণতঃ, প্রথমোক্ত শ্রেণীর নাটকই এই যুগে অধিক সংখ্যায় রচিত হইয়াছিল। রামায়ণ-মহাভারতের কাহিনীই ইহাদের উপজীব্য ছিল।

দীনবন্ধু মিত্রের কোন রোমাণ্টিক নাটক রচিত হইবার পূর্বেই যে সেইযুগে বাংলা রোমাণ্টিক নাটক রচনার ধারাটির উদ্ভব হইয়াছিল, প্রাণনাথ দত্ত রচিত 'প্রাণেশ্বর নাটক'ই তাহার প্রমাণ। এই ধারার অনুসরণ করিয়া প্রেমধন অধিকারী কতৃক 'চন্দ্রবিলাস নাটক' রচিত হয়। এই নাটকের একটি চরিত্রের ভিতর দিয়া পরবর্তী যুগ-স্বলভ আদর্শবাদের ছায়াপাত হইয়াছে। এই শ্রেণীর আরও দুই একখানি নাটক সে যুগে রচিত হইয়াছিল। তাহাদের মধ্যে নিমাইচাঁদ শীল রচিত 'চন্দ্রাবতী' নাটকখানি উল্লেখযোগ্য; ঘটনার বাহ্যল্যের জন্ত ইহার চরিত্র-বিকাশ সম্ভব হয় নাই। ইহার ঘটনার বাহ্যল্য পাশ্চাত্য প্রভাবজাত বলিয়া স্পষ্টই অনুভূত হইবে। দীনবন্ধুর রোমাণ্টিক রচনা সেই যুগের একেবারে শেষ প্রান্তে প্রকাশিত হইয়াছিল; অতএব এই সকল নাটক যে তাঁহার প্রভাবমুক্ত ছিল, তাহা বুঝিতে পারা যাইবে।

এই যুগের একজন বিশিষ্ট নাট্যকাররূপে কালীপ্রসন্ন সিংহের নাম উল্লিখিত হইয়া থাকে। 'বাবু নাটক' নামক একখানি প্রহসন তিনি রচনা করিয়াছিলেন বলিয়া জানিতে পারা যায়। তাঁহার অন্য দুইখানি রচনার মধ্যে একখানি সংস্কৃত নাটকের অনুবাদ ও একখানি মৌলিক। তাঁহার 'বাবু নাটক'খানি কি প্রকৃতির ছিল, তাহা সঠিক জানিবার উপায় নাই; কারণ, তাহা কাহারও হস্তগত হয় নাই। সুপরিচিত পৌরাণিক কাহিনী অবলম্বন করিয়া তিনি তাঁহার 'সাবিত্রী-সত্যবান নাটক' রচনা করেন। ইহার ভাষা পণ্ডিতী বাংলা, সেইজন্তই ইহা অভিনয়ের বিশেষ অনুপযোগী।

মধুসূদনের 'কৃষ্ণকুমারী নাটক' রচনার পর এই যুগে আর একখানি মাত্র উল্লেখযোগ্য ঐতিহাসিক নাটক রচিত হইয়াছিল, তাহা জগবন্ধু ভট্ট শ্রেণীত 'দেবলাদেবী।' ইহার কাহিনী-বিজ্ঞাসে কিছু নাটকীয় গুণ প্রকাশ পাইয়াছিল, সেইজন্তই ইহা ব্যাপক জনপ্রিয়তা অর্জন করিতে সক্ষম হইয়াছিল। যে কয়খানি মাত্র বাংলা নাটক ইহার আদি যুগের সর্বাঙ্গ বেঠনী হইতে মুক্তিলাভ করিয়া পরবর্তী যুগেও রসিক সাধারণের মনোরঞ্জন করিয়াছিল, ইহা তাহাদের অন্ততম। কিন্তু প্রকৃত ঐতিহাসিক নাটক বলিতে যাহা বুঝায়, তাহা সেইযুগে একখানিও রচিত হয় নাই, যে কয়খানি মাত্র এই শ্রেণীর নাটক রচিত হইয়াছে, তাহা সকলই রোমাণ্টিক নাটকেরই পর্যায়-ভুক্ত।

ছিয়াত্তরের মধ্যস্তরের অব্যবহিত পরবর্তী কালে বাংলা-বিহার-উড়িষ্যা যে আর এক দৃষ্টিক দেখা দিয়াছিল, তাহারই উপর ভিত্তি করিয়া বহুনাথ তর্করত্ন

‘দুর্ভিক্ষ-দমন-নাটক’ নামক একখানি নাটক রচনা করেন। সংস্কৃত নাটকের রীতি অনুযায়ী নান্দী-নটী-সুত্রধার দ্বিধাই ইহার আরম্ভ; কিন্তু নাট্যকার দুর্ভিক্ষের বিবরণ দর্শকের সম্মুখে উপস্থাপিত করিবার একটি অভিনব প্রণালী অবলম্বন করিয়াছিলেন। ইহাতে ‘দুর্ভিক্ষ’ ‘হাহাকার’ ‘দুর্গতি’ ইত্যাদি নাটকীয় চরিত্রের রূপ লাভ করিয়া রঙ্গমঞ্চে আবির্ভূত হইয়াছে। ‘শস্তারাম’কে কারাগারে আবদ্ধ রাখিয়া কি ভাবে যে রাজা ‘দুর্ভিক্ষ’ প্রধান মন্ত্রী ‘হাহাকারে’র সহায়তার রাজ্য শাসন করিতেছেন, তাহাই রূপকের আকারে এখানে প্রকাশ করা হইয়াছে। ইহার ঘটনাসমূহ নাট্যিক ক্রিয়ার ভিতর দিয়া পরিস্ফুট হয় নাই, বরং নাটকীয় চরিত্রসমূহের মৌখিক বর্ণনার ভিতর দিয়াই প্রকাশ পাইয়াছে। ইহার রচনা গম্ভীরমিশ্র, ভাষা পণ্ডিতী বাংলা—অত্যন্ত অভিনয়ের অনুপযোগী। ইতিহাসকে প্রত্যক্ষভাবে প্রকাশ করিবার প্রবৃত্তি সে যুগে যে কত গৌণ ছিল, ইহা হইতেও তাহা বৃদ্ধিতে পারা বাইবে।

সমাজের আধ্যাত্মিক মনোভাব অবগনন করিয়া সেই যুগে আর একখানি প্রায় অনুরূপ রূপকনাট্য রচিত হইয়াছিল, ইহার নাম ‘বোধেন্দুবিকাশ নাটক’, রচয়িতা সুপ্রসিদ্ধ ‘প্রভাকর’-সম্পাদক ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্ত। মোহগ্রস্ত জীব প্রকৃতির দ্বায়ে দশ ইন্দ্రిয়ের সহায়তার বিষয় ভোগ করিতেছে, ক্রমে ইহাদের দাসত্ব হইতে মুক্ত হইয়া কি ভাবে ইহা অহৈতুকী ভক্তির মধ্য দিয়া আধ্যাত্মিক চরিতার্থতা লাভ করিতেছে, ‘বোধেন্দু-বিকাশ’ নাটকের ইহাই বর্ণিতব্য বিষয়। ইহা নাটকের আকারে লিখিত হইলেও নাটক নহে, বর্ণনাত্মক। ছরুহ আধ্যাত্মিক বিষয় ইহাতে সহজ সংলাপের ভিতর দিয়া ব্যক্ত করা হইয়াছে—ইহার কৃতিত্ব কেবলমাত্র ইহাই।

মীর মশাররফ হোসেন বাংলা সাহিত্যে কেবলমাত্র ‘বিষাদ-সিন্ধু’ নামক মহব্বত বিষয়ক শোকোচ্ছ্বাসপূর্ণ গম্ভীর রচনার অন্তর্গত পরিচিত, কিন্তু তিনি যে একাধিক বাংলা নাটক রচনা করিয়াছিলেন, তাহা অনেকে বিস্মৃত হইয়াছেন। তাঁহার সর্বপ্রথম নাট্যরচনা ‘বসন্তকুমারী নাটক’ ১৮৭৩ খ্রীষ্টাব্দে প্রকাশিত হয়। তিনি সকল বিষয়ে প্রায় ৩৫ খানি গ্রন্থ রচনা করিয়াছেন, ইহাদের মধ্যে তিনি তাঁহার ‘বসন্তকুমারী নাটক’কে তাঁহার ‘অহরাগ-তরুর বিভিন্ন বৃক্ষ’ বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন, অর্থাৎ ইহা তাঁহার দ্বিতীয় রচনা। বসন্তকুমারী নাটকের বিষয়বস্তু রোমাঞ্চিক। ১৮৫২ খ্রীষ্টাব্দে যোগেন্দ্রচন্দ্র গুপ্ত

তাহার 'কীর্তিবিলাস' নাটক রচনায় যে বিষয়বস্তু ব্যবহার করিয়াছেন, ইহাতে তাহাই ব্যবহৃত হইয়াছে সত্য, কিন্তু যোগেন্দ্রচন্দ্রের রচনায় কাহিনীর যে অসংবদ্ধতার অভাব ও শৈথিল্য ছিল, মীর মশারুফের রচনায় তাহা বহুলাংশে দূর হইয়াছে, তিনি কাহিনীকে নাট্যসম্মত একটি সূক্ষ্ম সংহতি দান করিয়াছেন। বিশেষতঃ যোগেন্দ্রচন্দ্র গুপ্তের ভাষা ছিল শিথিল ও কাব্যধর্মী, কিন্তু মীর মশারুফের গজ ভাষায় যে কাব্যধর্মিতাই প্রকাশ পাক না কেন, নাটকীয় সংলাপ রচনায় তাহার ভাষা প্রকাশভঙ্গির প্রত্যক্ষতার (directness of expression) গুণে বিশিষ্টতাপূর্ণ।

সংমা ও সপত্নী-পুত্রের সম্পর্ক বিষয়ে যে সকল লৌকিক কাহিনী মধ্যযুগ হইতেই লিখিত ও মৌখিক সাহিত্যধারায় বাংলাদেশে ও ভারতের অন্যান্য অঞ্চলে প্রচলিত আছে, প্রধানতঃ তাহা ভিত্তি করিয়াই যোগেন্দ্রচন্দ্রের 'কীর্তি-বিলাস' যেমন রচিত হইয়াছে, 'বসন্তকুমারী নাটক'ও তেমনই রচিত হইয়াছে। ইহা মীর মশারুফ হোসেনের উপর 'কীর্তি-বিলাস' নাটকের প্রত্যক্ষ প্রভাবের ফল নহে, বরং উভয়ে একই প্রচলিত জনশ্রুতি বা লৌকিক ভিত্তি আশ্রয় করিয়া পরস্পর স্বাধীন ভাবেই একই বিষয়ে নাটক রচনা করিয়াছেন। মীর মশারুফ হোসেন সংস্কৃত নাটকের রীতি অনুসরণ করিয়াই তাহার 'বসন্তকুমারী নাটক'ের প্রস্তাবনায় নটনটীর অবতারণা করিয়াছেন। বাংলা নাটক রচনায় ইতিমধ্যে দীনবন্ধু পাশ্চাত্য আদর্শ যেভাবে অনুসরণ করিয়াছিলেন, তিনি তাহা স্বীকার করেন নাই। নটনটীর আবির্ভাবের পর নাটকের এই কাহিনী আরম্ভ হইয়াছে—ইন্দ্রপুত্রের রাজা বীরসিংহ বিপত্নীক হইলেন, তাহার পুনরায় বিবাহ করিবার ইচ্ছা নাই, যুবরাজ নরেন্দ্রসিংহকে রাজ্যে অভিষিক্ত করিয়া নিজে অবসর লইতে চাহেন, কিন্তু রাজমন্ত্রী বৈশম্পায়ন বৃদ্ধ রাজাকে বিবাহ করিতে বাধ্য করিতে অস্বীকার করিতে লাগিলেন। অবশেষে তিনি সম্মত হইয়া তরুণী ভার্য্য রেবতীকে গৃহে আনিলেন। রেবতী সতীনপুত্র নরেন্দ্র সিংহের প্রতি আসক্ত হইয়া তাহার নিকট প্রণয় নিবেদন করিল। নরেন্দ্রসিংহ তাহা প্রত্যাখ্যান করিল। রেবতী প্রতিহিংসায় জলিয়া উঠিল, রাজার নিকট যুবরাজের নামে কুৎসিত অভিযোগ করিয়া ইহার জন্ত শাস্তি প্রার্থনা করিল। তাহার অভিপ্রায় মত বৃদ্ধ রাজা যুবরাজের ভীষণ শাস্তি দিলেন, অসন্তুষ্ট অগ্নিতে প্রবেশ করিয়া নরেন্দ্রসিংহ প্রাণ ত্যাগ করিল। তারপর যুবরাজকে লিখিত



রেবতীর প্রেমপত্র রাজার হস্তগত হইল। রাজা তৎক্ষণাৎ তরবারি ধারী রেবতীকে দ্বিখণ্ডিত করিয়া ফেলেন।

নাটকের নাম ‘বসন্তকুমারী নাটক’ হইলেও ইহার কাহিনীতে বসন্তকুমারী কোন প্রধান অংশ গ্রহণ করিতে পারে নাই, জীচরিত্রের মধ্যে রেবতীই ইহার মধ্যে প্রধান অংশ অধিকার করিয়াছে। ভোজপুর রাজকন্যা বসন্তকুমারী নরেন্দ্রসিংহের চিত্রাপিত রূপ দেখিয়া তাহার প্রতি আসক্ত হইয়াছিলেন মাত্র, তাহাদের মিলন কিংবা বিবাহ কিছুই হয় নাই। বসন্তকুমারীর মধ্যে কুমারী-হৃদয়ের প্রথম প্রণয়সক্তির সুকোমল লজ্জা ও বেদনার অভিব্যক্তি মাত্র প্রকাশ পাইয়াছে, রেবতীর চরিত্র ইহাতে নানাদিক দিয়া সজ্জিত হইয়া উঠিয়াছে।

মীর মশাররফ হোসেনের ‘বসন্তকুমারী নাটক’র প্রধান গুণ ইহার কাহিনীতে নহে, ইহার সংলাপের ভাষায়। তিনি সংস্কৃত নাটক অমূল্য করিয়া নটনটীর অবতারণা করিলেও তাঁহার নাটকীয় সংলাপের ভাষা সংস্কৃত-ঘেঁষা ছিল না, বরং নিতান্ত সহজ ও সরল ছিল, অথচ দীনবন্ধু মত একেবারে গ্রাম্য প্রাদেশিক ভাষাও তিনি ব্যবহার করেন নাই। বাংলা নাট্যসাহিত্যের আদিযুগ হইতেই সংলাপের ভাষা যে কি ভাবে সহজ ও প্রত্যক্ষমর্মী হইয়া উঠিতেছিল, তাহা ‘বসন্তকুমারী নাটক’র এই উদ্ধৃত অংশ হইতেও বুঝিতে পারা যাইবে,—

প্রিয়জন। ফুল দেখলে মন খুশী হয় এও কি একটা কথা! কোথার ফুল আর কোথার মন! সবকিছু ভারি! কী মজার কথা, ছোঁবনা, খাবনা, দেখেই খুশী এমন মনকে আর কি বলব মহারাজ! ...দেখুন এই উদর, এই অর্ধভাণ্ডার, ইনি পূর্ণ থাকলে ফুল না হ'লেও মন খুশী হয়। ...সে কি মহারাজ? বলেন কি? কিসের বয়েস? আপনার চুল, পাকছে? কই আমি ত একটা পাকা চুল দেখতে পাইনে।

দীনবন্ধু মিত্র কর্তৃক ‘নীল-দর্পণ’ নাটক রচনার তের বৎসর পর অর্থাৎ ১৮৭০ খ্রীষ্টাব্দে তদানীন্তন বাংলার ভূস্বামীদিগের অসুস্থ অত্যাচারের এক জলন্ত কাহিনী বর্ণনা করিয়া মীর মশাররফ হোসেন তাঁহার দ্বিতীয় নাটক ‘জমিদার-দর্পণ’ রচনা করেন। ভূস্বামীদিগের অত্যাচারের কথা প্রসঙ্গতঃ ইতিপূর্বে অক্ষয়কুমার দত্ত সম্পাদিত ‘তত্ত্ববোধিনী পত্রিকা’ ও প্যারীচাঁদ মিত্র রচিত ‘আলালের ঘরের দুলালে’ বিচ্ছিন্নভাবে প্রকাশিত হইলেও এই বিষয়ে বাংলা সাহিত্যে সামগ্রিক রচনা ইহাই

প্রথম। নীলকরের অত্যাচার ও জমিদারের অত্যাচার বর্ণনার মধ্যে একটু পার্থক্য আছে। নীলকরেরা ছিল বিদেশী, এবং বিজাতীয় বলিয়া তাহাদের সম্বন্ধে দেশহিতৈষী ব্যক্তি মাত্র যাহা খুসী তাহাই লিখিতে পারিতেন। এমন কি, ইংরেজি অহুবাদ না হইলে ‘নীল-দর্পণ’ নাটকের জন্তও মানহানির মোকদ্দমা হইত না। কিন্তু জমিদারেরা কেবলমাত্র এই দেশেরই অধিবাসী ছিলেন, তাহা নহে—তাহাদের কেহ কেহ সামাজিক অগ্রগতি ও সাহিত্যের পৃষ্ঠপোষকও ছিলেন, অথচ তাহাদের অত্যাচারীর স্বরূপটি মধ্যে মধ্যে এমন ভয়াবহ হইয়া উঠিত যে, তাহা নীলকরদিগকেও লজ্জা দিতে পারিত। বিশেষতঃ বাংলা রচনা মাত্রই তাহাদের দৃষ্টিতে সহজেই আকৃষ্ট হইয়া লেখককে তাহাদের বিরাগভাজন করিয়া তুলিবার সম্ভাবনা ছিল। সেইজন্য সেই যুগে সামাজিক নানা সমস্যাশূলক বিষয় লইয়া যত রচনাই প্রকাশিত হউক, আত্মপূর্বিক জমিদারের অত্যাচারের ভয়ঙ্কর স্বরূপ প্রকাশিত করিয়া খুব অল্প রচনাই প্রকাশিত হইয়াছে। সেইজন্য ‘জমিদার-দর্পণ’ নাটকের ভিতর দিয়া লেখকের যে দুঃসাহসিক সত্যভাষণের প্রয়াস দেখা যায়, তাহা সে যুগের পক্ষে পরম বিস্ময়কর এ’বিষয়ে কোন সন্দেহ নাই। ‘জমিদার-দর্পণ’ নাটকের উপর দীনবন্ধুর ‘নীল-দর্পণ’ নাটক রচনার প্রভাবের কথা অস্বীকার করিবার উপায় নাই। তথাপি ইহাদের মধ্যে যে পার্থক্যটুকু আছে, তাহাও লক্ষ্য করিবার যোগ্য। বিদেশীয় নীলকরের পরিবর্তে দেশীয় জমিদার সম্প্রদায়কে অবলম্বন করিয়া মীর মশাবরফ হোসেন এই বিষয়ে যে পার্থক্যটুকুও সৃষ্টি করিয়াছেন, তাহাও গভীর ভাবে বিচার করিয়া দেখা আবশ্যক।

‘বসন্তকুমারী নাটক’ যেমন সংস্কৃত নাটকের প্রস্তাবনা অনুযায়ী নটনটী দ্বারা আরম্ভ হইয়াছিল, ‘জমিদার-দর্পণ’ নাটকও তেমনই নট-নটী ও সূত্র-ধারকে দিয়াই আরম্ভ হইয়াছে; এই বিষয়ে মীর মশাবরফ হোসেন দীনবন্ধুর নাট্যরচনার আদিককে স্বীকার করেন নাই। স্তত্রাং তিনি অন্ত স্কল দিক হইতেই দৃষ্টি রুদ্ধ করিয়া অজ্ঞভাবে দীনবন্ধুকেই সর্ববিষয়ে অনুসরণ করিয়াছেন, এমন কথা বলিতে পারা যায় না।

মীর মশাবরফ হোসেন অত্যন্ত উদার-চেতা ব্যক্তি ছিলেন; হিন্দু-মুসল-মানের ঐক্য-সম্পর্ক কোন দিক দিয়া যাহাতে আহত না হয়, সেই দিকে গভীরভাবে লক্ষ্য রাখিয়া তিনি তাহার ‘জমিদার-দর্পণ’ের কাহিনী পরিকল্পনা

করিয়াছিলেন। বাংলাদেশে হিন্দু ভূস্বামী ও মুসলমান প্রজার সংখ্যাই অধিক, সুতরাং জমিদারের অত্যাচারের বাস্তব স্বরূপ যথার্থ প্রকাশ করিতে হইলে হিন্দু জমিদার কর্তৃক মুসলমান প্রজার উপর অত্যাচারের চিত্র পরিবেশন করিতে হয়, কিন্তু ইহা দ্বারা কোন সাম্প্রদায়িক অপব্যাখ্যা চলিতে পারে, সেই দিকে লক্ষ্য রাখিয়া অত্যাচারী জমিদারকে যেমন তিনি মুসলমান সমাজ হইতে গ্রহণ করিয়াছেন, অত্যাচারিত প্রজাকেও তেমনই মুসলমান সমাজ হইতেই গ্রহণ করিয়াছেন। ইহার মধ্যে হিন্দুচরিত্র আছে সত্য, কিন্তু তাহাদের আচরণ ও সংলাপের মধ্যে সংকীর্ণ সাম্প্রদায়িক মনোভাব-জাত কোনই ইঙ্গিত প্রকাশ পায় নাই; অথচ এ কথা সত্য, সমসাময়িক হিন্দু নাট্যকার ও ঔপন্যাসিকদিগের অনেকের মধ্যেই প্রতিবেশী মুসলমান সমাজের প্রতি অসুস্থ মনোভাব প্রকাশ পাইতে দেখা যায় নাই। মীর মশারুফ হোসেনের রচনা মাঝেরই ইহা একটি বিশিষ্ট গুণ। ‘জমিদার-দর্পণ’ নাটকের মূল কাহিনীটি সংক্ষেপে এই :

লম্পট জমিদার হায়ওয়ান আলী কুসঙ্গী পরিবৃত হইয়া নানা প্রকার নেশা ভাঙ খাইয়া খেচ্ছাচারী ও উচ্ছৃঙ্খল জীবন যাপন করেন। গ্রামের দরিদ্র প্রজা আবু মোল্লার স্ত্রীর যুবতী জী হুসনেহার প্রতি তাঁহার লালসা-দৃষ্টি আকৃষ্ট হইল। কৃষ্ণমণি নামী এক বৈষ্ণবী কুটিনী তাহার নিকট যাতায়াত করিতে লাগিল, হুসনেহা তাহার প্রলোভনে অস্বীকৃত হওয়ার হায়ওয়ান আলী বলপূর্বক তাঁহার লোক দিয়া তাহাকে নিজের বৈঠকখানার ধরিয়া আনিলেন। অন্তঃসত্ত্বা হুসনেহা তাহার সমস্ত শক্তি প্রয়োগ করিয়া তাহার নারীধর্ম রক্ষা করিল, কিন্তু প্রাণরক্ষা করিতে পারিল না, সেইখানেই তাহার মৃত্যু হইল। পুলিশ আসিল, জমিদারের বিরুদ্ধে হত্যার অপরাধে মোকদ্দমা আরম্ভ হইল। অর্থ দ্বারা সাক্ষী বশ করিয়া জমিদার হত্যার দায় হইতে অব্যাহতি পাইলেন। হুসনেহার স্বামী আবু মোল্লা উন্মাদ হইয়া গ্রাম ত্যাগ করিয়া গেল।

আপাতদৃষ্টিতে মনে হইতে পারে যে, দীনবন্ধু মিত্রের ‘নীল-দর্পণ’ নাটকের ক্ষেত্রমণির কাহিনী অবলম্বন করিয়াই ‘জমিদার-দর্পণ’ নাটক রচিত হইয়াছে। কিন্তু ইহাদের মধ্যে পার্থক্যও নিতান্ত অল্প নহে। পূর্বেই বলিয়াছি, নাট্যরচনার আঙ্গিকের দিক দিয়া ‘জমিদার-দর্পণ’র নাট্যকার দীনবন্ধুকে অঙ্গুরণ করেন নাই। দীনবন্ধুর উপর সংস্কৃত নাটক কিংবা

দেশীয় গীতাভিনয়ের ধারার সঙ্গে কোনও সম্পর্ক ছিল না, কিন্তু মীর মশাররফ হোসেন দেশীয় ঐতিহ্যের ধারার সঙ্গে যোগ রক্ষা করিয়াই তাঁহার নাটক রচনা করিয়াছিলেন। সেইজন্তই যেমন তিনি ‘প্রতাবনা’র অবতারণা করিয়া নট-নটী-স্বত্বধার দ্বারা ই নাটক আরম্ভ করিয়াছেন, তেমনই ইহাতে মধ্যে মধ্যে সঙ্গীত যোজনা করিয়াছেন; দীনবন্ধুর নাটকে পয়ার ছন্দের কবিতা থাকিলেও সঙ্গীত নাই। দীনবন্ধুর কৃত্রিম সাধুভাষাই হউক, কিংবা একান্ত গ্রাম্য চাবার ভাষাই হউক তাহাও ‘জমিদার-দর্পণ’ নাটকে অল্পপস্থিত। দীনবন্ধুর ‘নীল-দর্পণ’ের মত এই নাটকের উপসংহারে মৃত্যুর ঘনঘটাও সৃষ্টি হয় নাই, একটি মৃত্যুকেই যথাসম্ভব করণ করিয়া তুলিয়া তিনি নাটকের দ্রাব্যিক রস সৃষ্টি করিতে চাহিয়াছেন। অল্প পরিসরের মধ্যে এবং গভীরতর জীবন-সৃষ্টির অভাবে তাহা যে সম্ভব হইয়া উঠিতে পারে নাই, তাহাও সত্য।

উক্ত দুইখানি পূর্ণাঙ্গ নাটক ব্যতীতও মীর মশাররফ হোসেন আরও কয়েকখানি এই শ্রেণীর রচনা প্রকাশ করিয়াছিলেন, তাহাদের মধ্যে গীতাভিনয় ‘বেহলা’ (১৮৮২) ব্যতীত আর একখানি ক্ষুদ্রাকৃতি প্রহসন আছে, ইহার নাম ‘এর কি উপায়?’ (১৮৭৬)। তাঁহার ‘ঢালা অভিনয়’ নামক একখানি নাটকও এক পত্রিকায় ধারাবাহিক প্রকাশিত হইয়াছিল, পরে তাহা গ্রন্থাকারে প্রকাশিত হইয়াছিল কি না, জানিতে পারা যায় না। (মীর মশাররফ হোসেন সম্পর্কিত বিস্তৃত আলোচনার জন্ত আশরাফ সিদ্দিকী সম্পাদিত ‘জমিদার-দর্পণ’ রাজসাহী বিশ্ববিদ্যালয় সংস্করণ এবং মুনীর চৌধুরী ‘বসন্ত-কুমারী নাটক : মীর মশাররফ হোসেন’ সাহিত্য পত্রিকা, ঢাকা, ২য় বর্ষ, ১ম সংখ্যা পৃ: ২২-৩২ দ্রষ্টব্য)।

## মধ্য যুগ

( ১৮৭৫—১৯০০ )

সাধারণ রঙ্গমঞ্চ প্রতিষ্ঠা হইতে স্বদেশী  
আন্দোলনের পূর্ববর্তী কাল

### সূচনা

গীতাভিনয় লইয়াই বাংলা নাট্যসাহিত্যের মধ্যযুগের স্বত্রপাত হইয়াছিল। ক্রমে ইহা এত লোকপ্রীতি লাভ করিল যে, ইহা যাত্রার উন্মুক্ত আসর পরিভ্রাণ করিয়া কলিকাতার সম্মুখভিত্তি সাধারণ রঙ্গমঞ্চের ভিতর গিয়া প্রবেশ লাভ করিল। বাংলা নাটকের মধ্যযুগ প্রধানতঃ এই গীতাভিনয়ের উপর ভিত্তি করিয়াই স্থাপিত। এই যুগের প্রায় সকল প্রতিনিধিই গীতাভিনয়ের আঙ্গিকের উপরই নিজেদের নাটক রচনা করিয়া যশস্বী হইয়াছেন। ইহার সর্বপ্রধান বৈশিষ্ট্য এই যে, এই যুগেরই নাটক এই পর্বস্ত শিক্ত, অর্ধ-শিক্ত ও অশিক্ত নির্বিশেষে সর্বাধিক জনপ্রিয়তা অর্জন করিতে সক্ষম হইয়াছিল এবং ইহারই একজন নাট্যকার বাংলাদেশে আজ পর্যন্তও অবিসংবাদিতরূপে নাট্যকার রূপে সর্বাধিক জনপ্রিয়তা লাভ করিয়াছিলেন। ইহার একমাত্র কারণ, দেশীয় বা জাতীয় রস-সংস্কারই এই যুগের নাটকের ভিত্তি ছিল। পূর্ববর্তী যুগের নাটকে সমাজকে আঘাত বা ব্যঙ্গ করিবার যে প্রবণতা দেখা গিয়াছিল, এই যুগের নাটকে তাহা হ্রাস পাইয়া সমাজের মধ্য হইতে নূতন আশা ও আশ্বাসের উপকরণ সংগ্রহ করা হইতেছিল।

আদর্শবাদ এই যুগের বাংলা নাটকের প্রধান লক্ষ্য ছিল। নবপ্রবুদ্ধ হিন্দু জাতীয়তাবোধের আদর্শ, নবোন্মোচিত ভক্তি ও প্রেমের আধ্যাত্মিক আদর্শ, ব্যক্তি ও সমাজ-জীবনে পাশ্চাত্য জীবনের আদর্শ—এই সকল সমুচ্চ আদর্শ সম্মুখে রাখিয়াই এই যুগের নাট্যকারগণ নাটক রচনায় প্রবৃত্ত হইয়াছিলেন, তাহার ফলে প্রত্যক্ষ ও বাস্তব জীবনের রূপ তাঁহাদের কাছে রূপ হইয়া গিয়াছিল। সেইজন্য নাটক হিসাবে তাঁহাদের রচনায় কতকগুলি জটিল ও একান্ত অপরিহার্য হইয়া উঠিয়াছে। এই সর্বতোমুখী আদর্শবাদের প্রেরণা বাংলার তদানীন্তন জাতীয় জীবন হইতেই আসিয়াছিল সেইযুগেই

সর্বপ্রথম হিন্দুমেলার প্রতিষ্ঠা ও ভারতীয় জাতীয় মহাসভার (Indian National Congress) ভিত্তি স্থাপিত হয়। সিপাহীযুদ্ধের মধ্য দিয়া বৈদেশিক শাসনের দাসত্ব-বন্ধন হইতে মুক্তি পাইবার জন্য জাতির যে প্রয়াস দেখা দিয়াছিল, তাহা বাহিরের দিক হইতে ব্যর্থ হইলেও জাতির অন্তরের গভীরতর স্তরে স্বগভীর রেখাপাত করিয়াছিল। যদিও সিপাহীযুদ্ধ সেই যুগের পূর্ববর্তী ঘটনা, তথাপি সেই যুগেই এই ঘটনা জাতীয় দৃষ্টিকোণ হইতে প্রত্যক্ষ করিবার প্রবৃত্তি দেখা দিয়াছিল। তাহারই ফলে রজনীকান্ত গুপ্তের সুপ্রসিদ্ধ গ্রন্থ ‘সিপাহীযুদ্ধের ইতিহাস’ প্রকাশিত হয়। ইহাতে লক্ষ্মীবাদীর সাহসিকতা, নানা সাহেবের কূটকৌশল ও অন্তান্ত নেতৃবর্গের আত্মত্যাগের কথা যেমন গৌরবের সঙ্গে ঘোষিত হইয়াছে, তেমনই ইংরেজের নৃশংসতা প্রভৃতিরও যথাসম্ভব জলন্ত বিবরণ প্রদত্ত হইয়াছে। এই সংকল বিবরণের ভিতর দিয়া একটি সর্বভারতীয় জাতীয়তাবোধের যে বিকাশ হইতেছিল, তাহাই হিন্দুমেলা ও ভারতীয় জাতীয় মহাসভার মত প্রতিষ্ঠান অবলম্বন করিয়া আরও প্রত্যক্ষ হইয়া উঠিয়াছিল। এই ভাবটি সেই যুগের নাট্যসাহিত্যের মধ্যেও অতি সহজেই প্রবেশ লাভ করিল।

বাকালীর আধ্যাত্মিক সাধনার ক্ষেত্রে সেই যুগ নানা দিক দিয়া স্রবণীয় হইয়া রহিয়াছে। এই যুগই রামকৃষ্ণ পরমহংস দেবের সর্বধর্মসম্বলবাদের সিদ্ধিযুগ, দেশদেশান্তরে স্বামী বিবেকানন্দের বেদান্তের বাণী প্রচারের যুগ, শুদ্ধাভক্তির আদর্শে উদ্ভূত গোড়ীয় বৈষ্ণবধর্মের পুনরুত্থানের যুগ, মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ ও কেশবচন্দ্রের একেশ্বরবাদ প্রচারের যুগ। অতএব এই যুগ বাকালীর আধ্যাত্মিক সাধনার ইতিহাসে স্বর্ণযুগ। ইহার প্রভাব স্বভাবতঃই সেই যুগের নাট্যসাহিত্যের উপর গিয়া বিস্তৃত হইয়াছিল; শুধু বিস্তৃত হইয়াছিল বলিলে ভুল করা হইবে, বরং ইহাকে নানা দিক দিয়া নিয়ন্ত্রিত করিয়াছে বলিলেই বোধ হয় ঠিক হইবে। বাকালী নাট্যকারগণ জাতির এই সমসাময়িক আধ্যাত্মিক চৈতন্যকে তাঁহাদের নাটকের বিষয়ীভূত করিয়া ইহাকে কেবল মাত্র যে জাতীয় রূপ দিয়াছেন তাহা নহে, বরং পূর্ববর্তী যুগের নৈতিক ক্রটিদৃষ্টির কবল হইতে ইহাকে পরিদ্রাণ করিয়াছেন। বাংলা নাট্যসাহিত্যের আদিযুগে নাটকে বাস্তবতার নামে যে দুর্নীতি ও কুরুচির উন্মাদ নৃত্য দেখা দিয়াছিল, তাহা যদি ইহার পরবর্তী যুগে এই প্রবল আধ্যাত্মিক প্রেরণাজাত সমুচ্চ নীতিবোধ দ্বারা প্রতিহত না হইত, তাহা হইলে ইহার

কলুষিত নীতি ও ক্রটির ধারা আধুনিক যুগ পর্যন্তও অগ্রসর হইয়া আসিয়া ইহার বিভিন্নমুখী বিকাশের পথে বাধা সৃষ্টি করিত।

এই যুগের সর্বপ্রধান ঘটনা সাধারণ রঙ্গমঞ্চের প্রতিষ্ঠা। প্রকৃত পক্ষে এই ঘটনা অবলম্বন করিয়াই এই যুগের সূত্রপাত হইয়াছিল এবং ইহাকেই কেন্দ্র করিয়া এই যুগের সমগ্র নাট্যসাহিত্য গড়িয়া উঠিয়াছে। অতএব ইহাকে বাংলা নাটকের সাধারণ রঙ্গমঞ্চের যুগ বলিয়া নির্দেশ করা যাইতে পারে। সাধারণ রঙ্গমঞ্চ প্রতিষ্ঠার প্রথম দুই বৎসরের মধ্যে বাংলা সাহিত্যে যত নাটক রচিত হইয়াছিল, সমগ্র বাংলা নাট্যসাহিত্যের এক শত বৎসরের ইতিহাসে এত সংখ্যক নাটক আর কোন দুই বৎসরে রচিত হয় নাই। ইহা হইতেই বুঝিতে পারা যাইবে যে, সাধারণ রঙ্গমঞ্চের প্রতিষ্ঠা বাংলা নাট্যসাহিত্য সৃষ্টির মূলে কি অভূতপূর্ব প্রেরণার সঞ্চার করিয়াছিল। যে কয়জন শ্রেষ্ঠ নাট্যকার এই যুগে আবির্ভূত হইয়াছেন, তাঁহাদের প্রত্যেকেই সাধারণ রঙ্গমঞ্চের সঙ্গে প্রত্যক্ষভাবে জড়িত ছিলেন এবং ইহারই পুষ্টিসাধনের জন্য তাহারই ক্রটির প্রতি লক্ষ্য রাখিয়া নাটক রচনা করিয়াছিলেন; নাট্যকারের ব্যক্তি-ক্রটি অপেক্ষা এই যুগে গণ-ক্রটিই বাংলা নাট্যসাহিত্যকে নিয়ন্ত্রিত করিয়াছে—ইহা সাধারণ রঙ্গমঞ্চের উপর একান্ত নির্ভরশীলতারই অবশ্যজ্ঞাবী ফল বলিতে হইবে। নাট্যাঙ্গঠান তখন প্রতিযোগিতামূলক এক ব্যবসাসদে পরিণত হইয়াছিল; অতএব ব্যবসায়িক লাভকৃতির নীতি ইহার উপর সমগ্র-ভাবেই প্রযোজ্য হইয়াছিল—তাহার ফলে সাহিত্য হিসাবে বাংলা নাটকের কতকগুলি ক্রটিও অপরিহার্য হইয়া উঠিয়াছিল।

এই যুগের নাটকে বাঙ্গালীর সামাজিক জীবন অপেক্ষা ভারতীয় পৌরাণিক কাহিনীই প্রাধান্ত লাভ করিয়াছিল। ইহা বাঙ্গালীর নবপ্রবুদ্ধ আধ্যাত্মিক চেতনারই ফল বলিতে হইবে। এই যুগের প্রচারিত আধ্যাত্মিকতার ভিতর দিয়া প্রত্যক্ষ জীবন অপেক্ষা আদর্শ জীবনের প্রতিই অধিকতর আকর্ষণ প্রকাশ পাইয়াছিল, সেইজন্য আদর্শ পৌরাণিক চরিত্র, ঐতিহাসিক মহাপুরুষদিগের আদর্শ জীবন প্রভৃতিই নাটকের প্রধান উপজীব্য হইয়াছিল। বাঙ্গালীর ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষার্ধের আদর্শবাদের সাধনার মধ্যে বাস্তব কিংবা প্রত্যক্ষ সমাজ-জীবনের প্রতি কোন সমতা প্রকাশ পায় নাই; এমন কি বাংলা নাট্যসাহিত্যের পূর্ববর্তী যুগে যে বিভিন্ন প্রত্যক্ষ সামাজিক সমস্যা লইয়া অনেক রচনার প্রবৃত্তি দেখা দিয়াছিল, এই যুগে সাধারণভাবে তাহারও

ব্যতিক্রম দেখা দিল। উচ্চ আদর্শবাদই এই যুগের নাট্যসাহিত্যকে নিয়ন্ত্রিত করিয়াছে—সমাজ ও ব্যক্তিজীবনের ক্লেদ ইহাকে স্পর্শ করিতে পারে নাই। কেবল দুই একজন নাট্যকারের দৃষ্টিতে কোন কোন সামাজিক অসঙ্গতি অল্পাধিক কৌতুকের সৃষ্টি করিয়াছে মাত্র। আঙ্গিকের দিক দিয়া দীনবন্ধুর সামাজিক নাটকের প্রভাব এই যুগের সকল শ্রেণীর সামাজিক নাটকের উপরই প্রবলভাবে অনুভূত হইবে।

এই যুগের বাংলা নাটকে রস অপেক্ষা তত্বই প্রাধান্য লাভ করিয়াছিল। আদর্শ যেখানে লক্ষ্য, রসসৃষ্টি সেখানে ব্যাহত হইতে বাধ্য এবং সাহিত্যে রসসৃষ্টি যে পরিমাণ ব্যাহত হয়, সাহিত্যসৃষ্টিও সেই পরিমাণেই ব্যর্থ হয়। অতএব এই যুগে সর্বাধিক বাংলা নাটক রচিত হওয়া সত্ত্বেও প্রকৃত সাহিত্যের পুষ্টি কতদূর হইয়াছিল, তাহা বিশেষ ভাবেই বিবেচ্য। কিন্তু এই যুগের নাটক সাধারণ রসমঞ্চের ভিতর দিয়া গণ-মনের সঙ্গে সংযোগ স্থাপনের যে বিপুল প্রয়াস পাইয়াছিল, তাহার প্রত্যক্ষ ফল বর্তমান যুগ পর্যন্তও অনুভূত হইতেছে—সমগ্রভাবে বাঙ্গালীর মধ্যে নাট্যরস জাগ্রত করিয়া দিবার কৃতিত্ব এই যুগেরই প্রাপ্য।

পৌরাণিক বিষয়বস্তুর বিস্তৃততর মৌলিক ক্ষেত্রে প্রবেশ করিবার ফলে এই যুগে বাংলা নাটকের মধ্যে সংস্কৃত কিংবা ইংরেজির আক্ষরিক অনুবাদের প্রবৃত্তি লুপ্ত হইয়া গিয়াছিল। এই যুগের প্রথম ভাগে কেবলমাত্র একজন নাট্যকার পূর্ববর্তী যুগের ধারা অনুসরণ করিয়া কয়েকখানি সংস্কৃত নাটকের অনুবাদ প্রকাশ করিলেও সাধারণ ভাবে অনুবাদের উপর হইতে নাট্যকার ও দর্শক উভয়েরই দৃষ্টি এই যুগে মৌলিক নাটকের উপরই গিয়া স্থাপিত হইয়াছিল। সকল দিক দিয়াই এই যুগ সামঞ্জস্য বিধানের (assimilation) যুগ; পাস্চাত্য ও প্রাচ্য সামাজিক জীবনের আদর্শের মধ্যে সামঞ্জস্য স্থাপন, বিভিন্ন ধর্মসম্প্রদায়ের মধ্যে সামঞ্জস্য বিধান ইত্যাদিই ছিল এই যুগের আদর্শ। এই প্রবৃত্তি সাহিত্যেও দেখা দিয়াছিল। পাস্চাত্য আদর্শই হউক, কিংবা ভারতীয় প্রাচীন আদর্শই হউক, ইহাদের সঙ্গে বাঙ্গালী জীবনের সামঞ্জস্য বিধান করিয়াই সেই যুগের সাহিত্যের সৃষ্টি সার্থক হইয়াছিল—নাট্যসাহিত্যেও ইহার ব্যতিক্রম হইল না। সেইজন্যই সমগ্রভাবে অনুবাদের প্রবৃত্তি এই যুগে হ্রাস পাইয়া গিয়াছিল।



এই যুগ সাধারণ রঙ্গমঞ্চের যুগ বলিয়াও নির্দেশ করা যাইতে পারে ; কারণ, সাধারণ রঙ্গমঞ্চের সঙ্গে সংশ্লিষ্ট ব্যক্তিগণই ইহাতে অভিনয়ের উদ্দেশ্যেই এই যুগে প্রধানতঃ নাটক রচনা করিয়াছিলেন—স্বাধীন প্রেরণার বশবর্তী হইয়া কেহ নাটক রচনায় হস্তক্ষেপ করেন নাই। সাধারণ রঙ্গমঞ্চে অভিনয় করিবার মূখ্য উদ্দেশ্য লইয়া এই যুগে নাটক রচিত হইবার ফলে ইহাতে কতকগুলি দোষত্রুটিও অপরিহার্য হইয়াছিল ; ইহাদের মধ্যে প্রধান এই যে নাট্যকারকে সর্বদা সাধারণ দর্শকের রুচি অনুযায়ীই নাটক পরিবেশন করিতে হইয়াছে। গিরিশচন্দ্র তাঁহার ‘ম্যাকবেথ’ নাটকের অনুবাদ অভিনয় করিতে গিয়া দেখিলেন যে, প্রেক্ষাগৃহে প্রায় দর্শকশূন্য ; তিনি তৎক্ষণাৎ বৃষ্টিতে পারিলেন, ইহার মধ্যে যত উচ্চাঙ্গ অনুবাদ-কৌশলই প্রকাশ করা হউক না কেন, ইহা সাধারণ দর্শকের রুচির অনুগামী হয় নাই। অতএব ইহার অভিনয় দ্বারা রঙ্গমঞ্চকে আর্থিক ক্ষতিগ্রস্ত করিবার পরিবর্তে তিনি অবিলম্বে পৌরাণিক বিষয়বস্তু লইয়া একখানি নাটক রচনা করিয়া তাহাই রঙ্গমঞ্চে উপস্থাপিত করিলেন, ইহার জন্ত দর্শকের আর অভাব হইল না। অতএব এই যুগের নাট্য-কারগণ তাঁহাদের নিজস্ব ভাব ও রুচি বিসর্জন দিয়া একান্তভাবে দর্শকদিগের রুচির সেবায়ই আত্মনিয়োগ করিতে বাধ্য হইয়াছিলেন ; নাট্য-রচনা ব্যক্তি-প্রতিভার অনুগামী না হইয়া গণ-রুচির অনুগামী হইয়াছিল—আদি ও আধুনিক যুগের সঙ্গে এইখানেই ইহার একটি মৌলিক পার্থক্য অনুভূত হইবে।

বাংলা নাট্যসাহিত্যের এই মধ্যযুগের কবে অবসান হইয়া ইহার আধুনিক যুগের উন্মেষ হইয়াছিল, তাহা এখন আলোচনা করিতে হয়। মধ্যযুগের যে সকল বৈশিষ্ট্যের কথা উল্লেখ করিয়াছি, তাহা প্রধানতঃ ঊনবিংশ শতাব্দী অতিক্রম করিয়া বিংশ শতাব্দীর প্রথম দশকের মধ্যভাগ পর্যন্ত যখন আসিয়া পৌঁছিল, তখন বাল্যালীর জীবনে এক সম্পূর্ণ নূতন জাগরণ দেখা দিল, তাহা স্বদেশী আন্দোলন নামে পরিচিত। তখন হইতেই পুরাণের পরিবর্তে ইতিহাস, অধ্যাত্মবোধের পরিবর্তে দেশাত্মবোধ এবং সমষ্টির পরিবর্তে ব্যক্তিই সমাজের লক্ষ্য হইয়া উঠিল। এই যুগের সূচনা হইতেই যে নাটকগুলি রচিত হইতেছিল, তাহাদের মধ্যে এই নবপ্রবৃত্ত জাতীয় ভাবের বিকাশ দেখা গিয়াছিল। তখন হইতেই বাংলা নাট্যকার আর আত্মনির্গমিত নহেন, ইহার স্বাধর্ম্যের (objectivity) উপর আঘাত করিয়া ইহাকে সমসাময়িক জাতীয় নবজাগরণের রসে সজীবিত করিয়া লইয়াছেন। গিরিশচন্দ্র ঘোষ তাঁহার

স্বদীর্ঘ নাট্যকার-জীবনের প্রায় অবসানের মুহূর্তে এই নূতন জাতীয় আগরণের সম্মুখীন হইয়াছিলেন; তাহা সত্ত্বেও তিনি ইহার প্রভাব কাটাইয়া উঠিতে পারেন নাই। তাঁহার 'সিরাজুদ্দৌলা', 'মীরকাশিম', 'ছত্রপতি শিবাজী'—এই ঐতিহাসিক নাটকগুলির সঙ্গে তাঁহার পূর্ববর্তী নাটকগুলির ভাবগত পার্থক্য এত বেশি যে, ইহাদিগকে একই নাট্যকারের রচনা বলিয়া সন্দেহ উপস্থিত হইতে পারে। অতএব যদিও কোন কোন নাট্যকার মধ্যযুগেই তাঁহাদের নাট্যরচনা আরম্ভ করিয়া আধুনিক যুগেও উত্তীর্ণ হইয়াছিলেন, তথাপি তাঁহারা সেদিন জাতীয় নবজাগরণের মুখে নিজেদের সাধনার মূল স্রোত হারাইয়া ফেলিয়া সম্পূর্ণ নূতন উপকরণ ও ভাষা দ্বারা তাঁহাদের নূতন নাটক রচনা করিতে বাধ্য হইয়াছিলেন। অতএব এদেশে বিংশতি শতাব্দীর সূচনায় যে স্বদেশী আন্দোলনের আবির্ভাব হইয়াছিল, তাহার পূর্ববর্তী কাল পর্যন্ত বাংলা নাট্যসাহিত্যের মধ্যযুগের সীমা নির্দেশ করিতে হয়।

গ্রন্থের ভূমিকাতাগেই উল্লেখ করিয়াছি, রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে বাংলা নাট্যসাহিত্যের ক্রমবিকাশের ধারার কোন যোগ নাই; অতএব উনবিংশতি শতাব্দীর শেষ ভাগ হইতে তাঁহার নাট্যরচনার সূত্রপাত হইলেও সমসাময়িক বাংলা নাট্যসাহিত্যের সঙ্গে তাঁহার কোন যোগ ছিল না। সুতরাং তাঁহাকে বাংলা নাট্যসাহিত্যের ইতিহাসে ইহার মধ্যযুগের প্রতিনিধি বলিয়া নির্দেশ করা যায় না। একটি বিষয়ে রবীন্দ্র-নাট্যসাহিত্যের সঙ্গে বাংলা নাট্যসাহিত্যের আধুনিক যুগের যোগ অসুভব করা যায়—তাহা ইহার রোমাটিক-ধর্মিতা, পূর্বেও বলিয়াছি বাংলা নাট্যসাহিত্যের মধ্যযুগে ইহার বস্তুধর্ম আধুনিক যুগ হইতে প্রবলতর ছিল, আধুনিক যুগে ইহার এই ধর্ম খর্ব হইয়া রোমাটিক ধর্ম বৃদ্ধি পাইয়াছে—এই যুগের পুরাণ ও ইতিহাস নাট্যকারের স্বকীয় ভাবপ্রকাশ বা মতপ্রচারের বাহন মাত্র; রবীন্দ্রনাথের মধ্যেও এই বৈশিষ্ট্যই প্রবল বলিয়া তাঁহাকে বাংলা নাট্যসাহিত্যের আধুনিক যুগেরই প্রথম প্রতিনিধি বলিয়া নির্দেশ করা যাইবে।

## প্রথম অধ্যায়

( ১৮৬৭—১৮৯০ )

### মনোমোহন বসু

বাংলা নাট্যসাহিত্যের আদি ও মধ্য যুগের সন্ধিক্ষণে মনোমোহন বসুর আবির্ভাব হয়। তিনি আদিযুগের প্রভাব সম্পূর্ণ কাটাইয়া উঠিতে পারেন নাই সত্য; কিন্তু তাঁহার মধ্যে যে কয়েকটি প্রধান বৈশিষ্ট্য প্রকাশ পাইয়াছে, তাহা হইতে তাঁহাকে বাংলা নাটকের মধ্যযুগেরই অগ্রদূত বলিয়া নির্দেশ করা যাইতে পারে। তাঁহার প্রধান বৈশিষ্ট্য এই যে, তিনিই সর্বপ্রথম বাংলা নাটকে অধিক সংখ্যায় সঙ্গীত যুক্ত করিয়া ইহাকে এক নূতন রূপ দান করিয়াছেন। ইহার প্রয়োজনীয়তা সম্পর্কে তিনি তাঁহার ‘সতী নাটক’র ভূমিকায় যাহা উল্লেখ করিয়াছেন, তাহা এখানে বিস্তৃতভাবে উল্লেখ করিবার বোধ্য। তিনি লিখিয়াছেন—

‘ইউরোপে নাটককাব্যে গান অঙ্গই থাকে, আমাদের তথাপি গ্রন্থে গীতাধিক্যের প্রয়োজন। ইটা জাতীয় রচিতেই স্বাভাবিক। যে দেশের বেদ অবধি গুরুমহাশয়ের পাঠশালার ধারাপাত পাঠ পর্বত স্বর-সংযোগ তিন্ন সাধিত হয় না; যে দেশের লোক সঙ্গীতের সাহচর্য বিরহিত পুরাণ পাঠও শ্রবণ করে না; যে দেশের আপামর সাধারণ জনগণ পরাধীনতার জন্ত সর্ব প্রকার হীনতা ও দীনতার হস্তে পড়িয়াও পূর্ব গান্ধর্ববিভার উন্নত আঙ্গের সঙ্গে সঙ্গে নানা রঙ্গে অত্র কচ্ছ-বাত্রা, কবি, পাচালী, ফুল ও হাক আখড়াই, কীর্তন, তর্জী, ভজন প্রভৃতি নিত্য নূতন সঙ্গীতাবোধে আবহমান বোর আমোদী; অধিক কি যে দেশের দিবাভিক্ষু ও রা’তভিকারীও গান না শুনাইলে পর্বাণ ভিক্ষার পাইতে পারে না, সে দেশের দৃষ্টকাব্য যে সঙ্গীতাত্মক হইবে, ইহা বিচির কি? এ কথা এত করিয়া লিখিবার কারণ আছে।...অতএব চরিত্রগত স্বভাবের সমর্থন পূর্বক বাংলা নাটকে সংসঙ্গীতের বাহুল্য বতই থাকিবে, ততই লোকের প্রীতির কারণ হইবে, সন্দেহ নাই। নাটকের অন্তান্ত অঙ্গে কল্পনা ও বিচারশক্তি যেমন আবশ্যক, গীতি অংশেও তদপেক্ষা ন্যূন হওয়া উচিত নহে।’

কিন্তু এই সম্পর্কে সেই যুগে সকলেই যে একমত ছিলেন, তাহা নহে। ইংরেজি-শিক্ষিত সম্প্রদায় ইংরেজি নাট্যরচনার আদর্শে কি ভাবে যে বাংলা নাটক রচনা করিয়া চলিয়াছিলেন, তাহা আমরা বাংলা নাট্যসাহিত্যের আদিযুগের বিবরণ হইতেই দেখিতে পাইয়াছি। কিন্তু মনোমোহন অল্পতক

করিয়াছিলেন, তাঁহাদের রচনা আভির রসপিপাসা চরিতার্থ করিতে পারে নাই। কেবলমাত্র অম্বুতর দ্বারা কোন সার্থক ফলি সত্ত্ব হইতে পারে না। ইহাদের স্পর্কে তিনি বলিয়াছেন, ‘অম্বুতর-ভক্ত কতকগুলি ভাঙা উন্নতির শীর্ষ ইউরোপের আদর্শ দেখিয়া বলিয়া থাকেন, “নাটকে গান কেন?”’ তিনি তাঁহাদের এই মনোভাবের জবাব দিতে গিয়া যথার্থই বলিয়াছেন, তাঁহারা বাহির দেখেন, স্বীয় সমাজের অভ্যন্তর দেখেন না। সমাজের কদম্বখানি যে স্বচ্ছ-স্বচ্ছলোপ বাহ্যজ্ঞানহীন যুগলদম্বৎ, তাহা তাঁহারা অম্বুতর করেন না।’ অতএব দেখিতে পাওয়া যাইতেছে, মনোমোহন ইংরেজী নাটকই হউক, কিংবা সংস্কৃত নাটকই হউক—কাহারও অম্বুতর করিবার প্রেরণা লইয়া বাংলা নাটক রচনায় প্রবৃত্ত হন নাই। এই অম্বুতর-স্পৃহা পূর্ববর্তী যুগের নাট্যকারদিগের মধ্যে যে কত প্রবল ছিল, তাহা পূর্ববর্তী আলোচনা হইতে বুঝিতে পারা গিয়াছে।

কিন্তু একথা সত্য যে, বাঙ্গালীর রস-পিপাসা চরিতার্থ করিতে গিয়া মনোমোহন তাঁহার নাটকের মধ্যে যে সঙ্গীত-বোজনায় নিরঙ্কুশ স্বাধীনতা গ্রহণ করিয়াছিলেন, তাহার ফলে যে-আদর্শের প্রেরণায় বাংলার সর্বপ্রথম নাটক উদ্ভূত হইয়াছিল, তাহা হইতে তাঁহার রচনা বহু দূরবর্তী হইয়া পড়িল—তাঁহার নাটকে আর নাটক বলিয়া পরিচয় দিবার উপায় রহিল না, ইহা নূতন এক সংজ্ঞা লাভ করিল, তাহা স্টিভেনসন; ইহাতে অভিনয়-ক্রিয়া অপেক্ষা স্টিভেনসনই প্রাধান্য লাভ করিল। কিন্তু বাংলা নাট্যসাহিত্যের ইতিহাসে তাঁহার এই দান বার্থ হইল না; কারণ, ইহার ফলে দেশের আগামর জনসাধারণ সেদিন নাট্যাভিনয়ের দিকে আকর্ষণ অম্বুতর করিয়াছিল। প্রথম যুগে যাহা নিত্য মুষ্টিমেয় পাশ্চাত্য শিক্ষাভিমাত্রীর মধ্যে সীমাবদ্ধ ছিল তাহাই জনসাধারণের বিজ্ঞতর ক্ষেত্রে প্রসার লাভ করিল। আভির রস ও চরিত্র অম্বুগামী করিয়া পূর্ব হইতেই যদি মনোমোহন এই ক্ষেত্র রচনা করিয়া না রাখিতেন, তবে ইহার সঙ্গে সাধারণের যোগ স্থাপন করিতে আরও বিলম্ব হইত, সাধারণ রক্ষকের (Public Stage) প্রতিষ্ঠাও স্বাধীন হইত না।

ইংরেজি নাট্যসাহিত্যের সঙ্গে মনোমোহনের প্রত্যক্ষ পরিচয় ছিল না; ইংরেজি নাটকের বাংলা অম্বুতর কিংবা ইংরেজি-প্রভাবাবিষ্ট বাংলা নাটকের সখ্য দ্বিগুণ ইহার রস তিনি সৌগভাবে আত্মদান করিয়াছিলেন মাত্র। সেইজন্য তাঁহার নাট্যরচনার মধ্যে তিনি ইংরেজি প্রভাব কার্যকরী করিয়া তুলিতে

পারেন নাই। তিনি বিবাদান্তক নাটক রচনা করিয়াছেন সত্য, কিন্তু তিনি বিবাদান্তক নাট্যরচনার অভিনিহিত রস ও বাহ্য শিল্পগুণ আরক্ত করিতে পারেন নাই, অতএব দেখিতে পাওয়া যায়, প্রয়োজনের অহুসোখে তাঁহার একখানি বিবাদান্তক নাটকের সঙ্গে একটি অতিরিক্ত মিলনান্তক অঙ্ক যোগ করিয়াই ইহাকে মিলনান্তক নাটক বলিয়া প্রচার করিয়াছেন। নাট্য রচনার মনোমোহনের সম্মুখে দুইটি আদর্শ ছিল—একটি সংস্কৃত নাটকের আদর্শ, অপরটি নূতন যাত্রার আদর্শ। কিন্তু ইহাদের কোনটিকেই তিনি পরিপূর্ণভাবে গ্রহণ করিবার পক্ষপাতী ছিলেন না—সংস্কৃতের অহুসাদ কিংবা অহুকরণ যে বাংলায় অচল, তাহা তিনি বুঝিতে পারিয়াছিলেন। যদিও অহুবাদের মোহ সেই যুগ তখন পর্যন্ত কাটাইয়া উঠিতে পারে নাই, তথাপি তিনি একখানিও সংস্কৃত নাটকের অহুবাদে হস্তক্ষেপ করেন নাই। নূতন যাত্রাও যে তাঁহার সমসাময়িককালে ‘জঘন্না’ রূপ লাভ করিয়াছিল, তাহা তিনি তাঁহার প্রথম নাটকখানির প্রস্তাবনার নটের মুখ দিয়া প্রকাশ করিয়াছেন। কিন্তু তাহা সত্ত্বেও তিনি সংস্কৃত নাটকের কোন কোন আঙ্গিক যেমন তাঁহার রচনায় রক্ষা করিয়াছেন, আবার তেমনই নূতন যাত্রার ভিত্তিটরও সদ্যবহার করিয়াছেন। তাহারই কঙ্গে তাঁহার গীতাভিনয়গুলির স্রষ্টি হইয়াছে। ইহাদের মধ্যে নূতন যাত্রার মৌলিক ভিত্তির উপর সংস্কৃত নাটকের কাঠামোটি স্থাপিত হইয়াছে—ইংরেজির প্রভাব ইহার ভিতর কিংবা বাহির কোন দিক স্পর্শ করিতে পারে নাই। সেইজন্য তিনি সেইযুগের ‘বাংলা নবীশ’ নাট্যকার বলিয়া উল্লিখিত হইয়াছেন।

পৌরাণিক বিষয়-বস্তু লইয়া নাটক রচনা করিলেও মনোমোহন তাহাদের মধ্য দিয়া কোন আধ্যাত্মিক তত্ত্ব প্রকাশ করিতে বান নাই—মানবিক রসই তাঁহার নাটকের প্রধান উপজীব্য এবং ইহার মধ্যে করুণ রসই প্রধান। তাঁহার একখানি ব্যতীত সকল পৌরাণিক নাটকই মিলনান্তক হওয়া সত্ত্বেও এই করুণ রসই তাঁহার নাটকের মধ্যে প্রাধান্য লাভ করিয়াছে। এইজন্য তাঁহার নাটকের মিলনান্তক পরিণতিগুলি কার্যকরী (effective) বলিয়া অস্বীকৃত হয় না। এই বিষয়ে সংস্কৃতের আদর্শ তিনি উপেক্ষা করিয়াছিলেন, কিন্তু সমসাময়িক রুচিবোধ যে তিনি উপেক্ষা করিতে পারেন নাই, তাহা তাঁহার দ্বিতীয় পৌরাণিক নাটকখানির

বিবাহাসক্ত হইতে মিলনাসক্ত রূপদান করিবার প্রয়াস হইতেই বুঝিতে পারা যাইবে।

পূর্ববর্তী যুগের পৌরাণিক নাটকগুলির মধ্যে দেবচরিত্রসমূহ ইহাদের স্বাতন্ত্র্য কতকটা রক্ষা করিতে পারিয়াছিল, কিন্তু মনোমোহনের নিকটই ইহার। ইহাদের এই স্বাতন্ত্র্য সম্পূর্ণ পরিহার করিয়া মানব-চরিত্রের সমধর্মী হইতে বাধ্য হইয়াছে। ইহাদের পরিচয় পৌরাণিক, কিন্তু ইহাদের আচরণ বাঙ্গালীর চরিত্র-স্থলভ হইয়া উঠিয়াছে। এই দিক দিয়া মনোমোহনের রচনা মধ্যযুগের বাংলা মঙ্গলকাব্যগুলির সঙ্গে যোগ-স্থাপন করিয়া লইয়া বাঙ্গালীর রস ও রুচির সম্পূর্ণ অম্লগামী হইয়া উঠিল, উনবিংশ শতাব্দীর শেষ ভাগে বাঙ্গালী পুনরায় নৃতন করিয়া তাহার জাতীয় লোক-সাহিত্যের সঙ্গে পরিচয় লাভ করিল।

মনোমোহনের রুচিবোধ উন্নত ছিল—এই উন্নত রুচিবোধই বাংলা নাট্যসাহিত্যের মধ্যযুগের বৈশিষ্ট্য। চরিত্রগুলির ভাষা কিংবা আচরণের দিক দিয়া কোন প্রকার গ্রাম্যতা কিংবা ইতরতার তিনি প্রদর্শন করেন নাই। কচিং ছুই এক স্থানে ইহার যে পরিচয় পাওয়া যায়, তাহা পূর্ববর্তী যুগের প্রত্যক্ষ প্রভাবের ফল, মনোমোহনের নিজস্ব রুচিবোধের পরিচায়ক নহে। এই উন্নত রুচিবোধই বাংলা নাটকে সাধারণ রসমঞ্চের ভিতর দিয়া পরিবেশন করিবার উপযোগিতা দান করিয়াছিল।

নাটকীয় ভাষার উন্নতির মূলে মনোমোহনের বিশেষ দানের কথা স্বরণ করিবার যোগ্য। পূর্ববর্তী যুগের নাটকীয় ভাষার মধ্যে একটা সমতা কিংবা ঐক্য অনুভব করা যায় না—নাটকীয় ভাষা তখনও নিজের আদর্শের সন্ধান পায় নাই। চরিত্রগুলি অনেক সময় পরস্পর এত স্বতন্ত্র প্রকৃতির ভাষা ব্যবহার করিয়াছে যে, তাহার ফলে সমগ্র ভাবে একটি নাটকের মধ্যে একটি অখণ্ড রস ও ভাব গড়িয়া উঠিতে পারে নাই। প্রত্যেক চরিত্রেরই নিজস্ব কথাভাষার মধ্যে যত বাস্তব রসই থাকুক না কেন, সমগ্রভাবে প্রত্যেক নাটকেরই একটি অখণ্ড রস গড়িয়া তুলিবারও দায়িত্ব আছে। পূর্ববর্তী যুগের খুব অল্প সংখ্যক নাটকেই এই দায়িত্ব পালন করা হইয়াছে। বাস্তব রসকে যথাসম্ভব অক্ষুণ্ণ রাখিয়া মনোমোহন সর্বপ্রথম ভাষার দিক দিয়া একটি ঐক্যের সন্ধান করিবার চেষ্টা করিয়াছেন। পরবর্তী নাট্যকারদিগের মধ্যে এই প্রচেষ্টা অধিকতর

সাকল্য লাভ করিলেও ইহার প্রথম প্রয়োগের কৃতিত্ব মনোমোহনেরই প্রাপ্য।

নাটক রচনার একটি নিজস্ব আঙ্গিক গ্রহণ করিবার কালে নাটক হিসাবে মনোমোহনের রচনার ক্রটিও অনেকখানি চোখে পড়িবে। সংলাপের দৈর্ঘ্য ইহাদের অত্যন্তম। দৃশ্যপটের সাহায্য ব্যতীত গীতাভিনয় অভিনীত হইবার ফলে দৃশ্য, স্থান ও কাল ইত্যাদি সম্পর্কিত বহু তথ্য নাট্যিক চরিত্রের মুখে দিয়াই বর্ণনা করিবার প্রয়োজন হয়, তাহার ফলে কোন কোন স্থলে সংলাপের দৈর্ঘ্য অপরিসীম হইয়া উঠে। অতএব সাধারণ নাটকের আঙ্গিক দ্বারা ইহাদের মূল্য বিচার করিলে ভুল হইবে।

বহিঃ সাধারণ রঙ্গমঞ্চের প্রতিষ্ঠা-কাল বা ১৮৭২ খ্রীষ্টাব্দ হইতেই বাংলা নাট্যসাহিত্যের মধ্যযুগ সূচিত হইয়াছে এবং মনোমোহনের তিনখানি নাটক ইহার পূর্বেই প্রকাশিত হইয়াছে, তথাপি তিনি তাঁহার রচনার মাধ্যমে মধ্যযুগেরই ভিত্তিস্তল রচনা করিয়াছেন বলিয়া তাঁহাকে মধ্য যুগেরই প্রতিনিধি বলিয়া নির্দেশ করিতে কোন আপত্তি থাকিতে পারে না।

মনোমোহন বঙ্গের প্রথম রচনা 'রামাভিষেক নাটক বা রামের অধিবাস বা বনবাস।' রামের বনবাসগমনই ইহার প্রকৃত বিষয়, অতএব 'রামাভিষেক' অপেক্ষা 'রাম-বনবাস' নামই অধিকতর যুক্তিসঙ্গত। দশরথের মৃত্যুর সঙ্গেই ইহার কাহিনী সমাপ্ত হইয়াছে। ইহার মধ্যে মনোমোহন একটি হুঃসাহসিক পরীক্ষা করিয়াছিলেন—সংস্কৃত নাটকের আদর্শে ইহার প্রস্তাবনার নটনটীর অবতারণা করিয়াও শেষ পর্যন্ত ইহাকে সংস্কৃত নাট্যাঙ্গের বিরোধী করিয়া বিরোগাত্মক পরিণতি দান করিয়াছেন—ইহাই মনোমোহনের একমাত্র বিরোগাত্মক রচনা; তাঁহার পরবর্তী পৌরাণিক রচনা 'সতী নাটক'খানিকেও তিনি সর্বপ্রথম অসুস্থ বিরোগাত্মক পরিণতি দান করিয়াছিলেন, কিন্তু 'বহু রঙ্গভূমির অধিনায়ক ও সাধারণ পাঠকগণের আগ্রহাতিশয্যে তাহাতে একটি মিলনাত্মক দৃষ্ট সংস্কৃত করিতে বাধ্য হইয়াছিলেন—তাহা হইতেই মনোমোহন বুদ্ধিরাহিলেন যে তৎকালীন সমাজে ইংরেজি নাটকের প্রভাবের বল বাহাই হউক না কেন, দেশীয় আদর্শের প্রভাবও তাহাতে কম কার্যকরী ছিল না। সেইজন্য কাহিনীর আভাবিক গতি ব্যাহত করিয়াও তিনি তাঁহার সামাজিক দোষত্রুটি প্রদর্শনকারী প্রহসনগুলিকে পর্যন্ত মিলনাত্মক পরিণতি দান

করিতে বাধ্য হইয়াছিলেন। কিন্তু 'রামাভিষেক নাটক'খানির তাঁহার জীবিতাবস্থাতেই একাধিক সংস্করণ প্রকাশিত হইলেও ইহার পরিণতি-বিষয়ক আর কোন পরিবর্তন করেন নাই। বিষয়গাত্তক পৌরাণিক গীতাভিনয় রচনা বিষয়ে ইহা তাঁহার একক কীর্তি হইয়া রহিয়াছে। তিনি তাঁহার এই করুণ-রসাত্মক রচনাটির মধ্য দিয়া একটি পরীক্ষামূলক কার্যই যে করিতে চাহিয়াছিলেন, তাহা ইহার প্রস্তাবনার নটের মুখ দিয়া এই ভাবে প্রকাশ করিয়াছেন,—

‘এখনকার নব্য ব’লে কেন, সকল দেশে সকল কালে নব্যমাত্রেই শান্তি-রসকে বাণের মত আর আদিরসকে পোষা শুকপাখীর জ্ঞান জ্ঞান ক’রে থাকেন। পেটা কেবল বয়সের ঘোষ! বয়ঃ এখনকার কৃতবিদ্য নব্যদলের মধ্যে অনেকে বাৎসল্য, সখ্য, করুণা প্রভৃতি রসের অহরাসী আছেন। আর এখন তাঁদের কাব্য ও সঙ্গীতবাদশক্তি বিভ্রত হওয়াতে এদেশে অবশ্য যাত্রার পরিবর্তে পুনর্বার নাট্যাভিনয় উন্নয় হুচ্ছে। তাঁরা চান—অভিনয়ের নারক-নারিকার নির্মল চরিত্র হ’বে। হুতরাং সত্যবাদী, জিতেন্দ্রিয়, শান্ত, দান্ত, ধীর, এমন কোনো বীরপুরুষ সম্পর্কে করুণারসের কোনো একটি অভিনয় যদি দেখাতে পারা যায়, তবে নির্বিবাদে যেমন সর্বমনোরঞ্জন হবে, এমন আর কিছুতেই না।’

কিন্তু তাঁহার পরবর্তী করুণরসাত্মক রচনা ‘সতী নাটকে’র একটি মিলনাত্মক উপসংহারের জন্ত ‘বহু বকভূমির অধিনায়ক ও সাধারণ পাঠকগণের’ যে আগ্রহ দেখা গিয়াছিল তাহা হইতে মনে হয় করুণরসাত্মক রচনা সে মুখে তখনও ‘সর্বজনমনোরঞ্জন’ করিতে পারে নাই।

‘রামাভিষেক নাটক’খানি রচনার ভিতর দিয়াই মনোমোহনের গীতাভিনয় রচনার কতকগুলি বৈশিষ্ট্য প্রকাশ পাইলেও, তাঁহার পরবর্তী পৌরাণিক রচনা-খানির মধ্য দিয়াই তাহাদের পূর্ণাঙ্গ প্রকাশ সম্ভব হইয়াছে—প্রথম রচনাখানির ভিতর তাঁহার প্রয়াস অপরিণত ও অপরিষ্কৃত বলিয়া অস্বীকৃত হয়। কুতিবাসি তাঁহার একান্ত অবলম্বন, কোন দিক দিয়াই তাঁহার কোন চরিত্রের উপরই তিনি নিজের কোন মনোভাব আরোপ করিতে যান নাই। এই যুগেরই পরবর্তী নাট্যকার গিরিশচন্দ্র যেমন কুতিবাসের ভাব অনেক সময় নিজের করিয়া লইয়া তাঁহার পৌরাণিক নাটক নূতন রূপে প্রকাশ করিয়াছেন, মনোমোহন তাহা করেন নাই। ‘রামাভিষেক’ কুতিবাসী রামায়ণের অংশ-বিশেষের



নাট্যরূপ যার। তাঁহার অবোধ্যা বাংলা দেশেরই পঞ্চশেষ পানাপুত্রের  
 তাঁরে অবস্থিত একটি গওগ্রাম, তাঁহার কৌশল্যা পুত্রের মঙ্গলকামনার  
 মঙ্গলচণ্ডীর রত উদ্‌যাপনে রত, পুত্রের অভিষেক উপলক্ষ্যে 'পাড়া-  
 প্রতিবাসিনী'দিগের সঙ্গে 'আমোদ-আফ্লাদ' করিবার অভিলাষ করেন,  
 পুত্রের বন-গমন উপলক্ষ্যে বাঙ্গালী জননীর মতই সুদীর্ঘ বিলাপে অশ্রুমান  
 করেন, তাঁহার দশরথ বহুবিবাহপ্রথা-পীড়িত বাংলার সমাজেরই একজন  
 ভুক্তভোগী প্রতিনিধি, সেইজন্য তাঁহার এই পরিণাম দেখিয়া তাঁহার মন্ত্রী এই  
 বলিয়া আক্ষেপ করেন, 'হায়! হায়! বহুবিবাহ কি অশেষ অনর্থের মূল!  
 —কি অপ্রতিহতরূপে সকল সুখ ও সকল ধর্ম নষ্ট করে! আজ নিশ্চয়  
 জান্‌লেম, পুরুষ যত কৃতী হউন, যত সতর্ক থাকুন, তথাপি বহুবিবাহবুদ্ধি  
 বিষময় কলোৎপাদন হবেই হবে, তার সন্দেহ নাই (৩১২)।'

দশরথের পরিণতির সুযোগটুকু অবলম্বন করিয়া মনোমোহন এখানে  
 বাংলা দেশেরই একটি সমসাময়িক কুপ্রথার নিন্দা করিয়া লইয়াছেন।  
 অবোধার রাজপথে 'লাঙ্গল কাঁধে ও কান্ধে হাতে' যে দুইজন চাষা দেখা  
 দেয়, তাহাদের মুখের ভাবার ও আচরণে তাহাদিগকে বাঙ্গালী বলিয়া চিনিয়া  
 লইতে ভুল হয় না। বাংলা নাট্যসাহিত্যের মধ্যযুগের বাঙ্গালীর পুরাণ  
 যে নাটকের উপজীব্য হইয়াছিল, এইখানেই তাহার সূত্রপাত দেখিতে  
 পাই।

'রামাভিষেক' পাঁচ অঙ্কে সম্পূর্ণ হইলেও ইহার অঙ্কগুলি দীর্ঘ নহে, ইহার  
 বিবরণ-বস্ত্র অত্যন্ত সংক্ষিপ্ত বলিয়া অপ্রাসঙ্গিকরূপে ইহাতে সীতার মুখে রাম-  
 কর্তৃক হরধনুভঙ্গের বিস্তৃত কাহিনী বর্ণিত হইয়াছে। ইহাতে সঙ্গীতের  
 সংখ্যাও অধিক নহে, সেইজন্য ইহাতে গীতাভিনয়ের লক্ষণ তত প্রকট হইয়া  
 উঠিতে পারে নাই। একটি মাত্র দৃশ্তে নর্তকীগণের নৃত্যগীত ও তৎসহ  
 'বিদূষক কর্তৃক মধ্যে মধ্যে আহা! আহা! হায়! সাবাস! সাবাস!  
 ইত্যাদি উক্তি ও বিবিধ অভিনয়'র মধ্য দিয়া যাত্রার লক্ষণ অত্যন্ত প্রকট  
 হইয়া উঠিয়াছে—ইহাতে একান্ত যাত্রাস্বলভ অন্ত কোন চরিত্র নাই।

প্রথম নাটকখানির মধ্য হইতেই মনোমোহনের ভাবার প্রাঞ্জলতার পরিচয়  
 পাওয়া যায়। যদিও সম্পূর্ণভাবে পাণ্ডিত্যের সংস্কার হইতে তিনি তখনও  
 মুক্তিলাভ করিতে পারেন নাই, তথাপি এই বিষয়ে তাহার সূচনা দেখা  
 দিয়াছে। দুইজন ঠাকুরের মুখে যে গ্রাম্য বা ইতর ভাষা ব্যবহার করিয়াছেন

তাহা বীনবন্ধুর অল্পরূপ চরিত্রের অঙ্কন-জাত। প্রথম সংস্করণে এই ভাষার মধ্যে যে ‘বাবনিকষ ঘোষ’ ছিল, তাহা পরবর্তী সংস্করণে তিনি নিজেই সংশোধন করিয়া লইয়াছিলেন।

মুকুন্দলাল সতীর দেহত্যাগের সুপ্রতিষ্ঠিত পৌরাণিক বৃত্তান্ত লইয়া মনোমোহন বসু ‘সতী নাটক’ নামক যে গীতাভিনয়খানি রচনা করেন, তাহাই নানা দিক দিয়া তাঁহার সর্বাপেক্ষা উল্লেখযোগ্য রচনা। ইহাতে অধিকতর সংখ্যায় সঙ্গীত সংযুক্ত হওয়ায় ইহাকে পূর্ণতর গীতাভিনয় বা অপেরার রূপদান করিয়াছে। ইহার কাহিনী বিরোগাসক্তক; কারণ, সতীর দেহত্যাগই ইহার বর্ণিতব্য বিষয়। মনোমোহন আশা করিয়াছিলেন, গীতাভিনয়ের মধ্যে বিরোগাসক্ত বিষয় ‘আধুনিক রুচি’র অমুমোদন লাভ করিবে, সেইজন্য ‘সতী-নাটকে’ তিনি প্রথম বিরোগাসক্ত রূপই দান করিয়াছিলেন। কিন্তু প্রাচীন রুচির বিশেষ অমুরোধে নাটক প্রচারের কিয়দিন পর তিনি ইহাতে ‘হর-পার্বতী মিলন’ নামক একটি মিলনাত্মক উপসংহার যোগ করিতে বাধ্য হইয়াছিলেন। ‘অভিনীত ও সম্ভ্রান্ত অভিনেতাদের সুবিধার্থ’ ইহার ‘কেবল কুড়িখানা মাত্র মুদ্রিত হইয়াছিল।’ তিনি ভাবিয়াছিলেন, ইহার অধিক আর ইহার প্রয়োজন হইবে না। কিন্তু এখানেও তিনি একটি ভুল করিয়াছিলেন, কারণ, তিনি দেখিতে পাইলেন, তাহা ‘বহু রঙ্গভূমির অধিনায়ক ও সাধারণ পাঠকগণ ক্রমশঃ চাহিয়া পাঠান, মুদ্রিত না থাকাতে প্রাপ্ত হইলেন না—তবে ষাটাহাদের বিশেষ প্রয়োজন, তাঁহারা হস্তে লিখিয়া লইয়া যান।’ অতঃপর ‘তত্ত্বাব নিবারণার্থ নাটকের পুনর্মুদ্রাফন সুযোগে’ তাহা নাটকের সঙ্গেই সংযুক্ত করিয়া দেওয়া হয়। ইহা হইতে একটি বিষয় স্পষ্ট বুঝিতে পারা যাইবে যে, মনোমোহন বাহাকে প্রাচীন রুচি বলিয়াছেন, তাহাই তদানীন্তন গীতাভিনয়-দর্শকদিগের মধ্যে প্রচলিত রুচি ছিল—নতুবা তিনি তাঁহার বিরোগাসক্ত রচনাকে মিলনাত্মক রূপ দান করিতে যাইতেন না। প্রচলিত রুচির নিকটই তাঁহাকে নতি স্বীকার করিতে হইয়াছে। তবে তিনি এই সম্পর্কে পরামর্শ দিয়াছেন যে, ‘বিরোগাসক্ত নাটক-শ্রিয় মহাশয়েরা সে অংশটি বর্জন এবং পুনর্মিলনাত্মক মহাশয়েরা গ্রহণ পূর্বক অভিনয় করিতে পারেন।’ মনোমোহন ইহার পরবর্তী সমস্ত নাটকই মিলনাত্মক করিয়া রচনা করিয়াছিলেন; ইহা হইতেই মনে হয়, ‘বিরোগাসক্ত নাটক-শ্রিয় মহাশয়’দিগের উপর তাঁহার আর বিশেষ আস্থা ছিল না।

‘সতী নাটকে’র প্রত্যাবনার সংস্কৃত নাটকের রীতি অনুযায়ী মঙ্গলাচরণ ও নটনটীর অবতারণা করা হইয়াছে। উপসংহারের অতিরিক্ত অঙ্কটি বাধ দিলে ইহা পক্ষম অর্থে সম্পূর্ণ। সতীর দেহত্যাগের সঙ্গে সঙ্গেই ইহার বনিকাপাত হইয়াছে; অতএব ইহা হইতে দক্ষযজ্ঞনাশ ও দক্ষের শাস্তিলাভের অংশ বর্ণিত হইয়াছে। দক্ষ, শিব কিংবা নারদ ইহাদের কাহারও চরিত্রের মধ্যে কোন বৈশিষ্ট্য অমুভব করা যায় না, কেবলমাত্র ইহারা যে সকলেই বাঙ্গালী তাহা চিনিয়া লইতে ভুল হয় না। পুরুষ চরিত্রের মধ্যে নারদের শিল্প শাস্তিরামের চরিত্রটির একটি বৈশিষ্ট্য আছে, ইহা নাট্যকারের মৌলিক সৃষ্টি। সীতাতিনয় ও কোন কোন পৌরাণিক নাটকের মধ্যে যে বিষয়-বহনহীন তত্ত্ব-দর্শী এক একটি পাগল পুরুষ কিংবা পাগলিনী জীর চরিত্র প্রতিকল্পিত হইত, ইহার মধ্যেই তাহার সূচনা দেখিতে পাওয়া যায়। শাস্তিরাম ছড়া ও সতীতের ভিতর দিয়া স্বগতীর তত্ত্বকথা প্রকাশ করিয়াছে। কোন কোন সীতাতিনয়ের মধ্যে সতীতের সঙ্গে সঙ্গে তত্ত্বপরিবেশনের যে একটি দ্বারিষ থাকে ইহার মধ্যে এই চরিত্রটির ভিতর দিয়াই তাহা পালন করা হইয়াছে। নিতান্ত হাস্য ছড়ার মধ্য দিয়া নাট্যকার এই তত্ত্বকথা সাধারণের চিত্তাকর্ষক করিয়া তুলিতে সক্ষম হইয়াছেন। ইহা তাহার কম কৃতিত্বের কথা নয়।

জীচরিত্রের মধ্যে সতী ও প্রসূতি দুইটি চরিত্রই প্রধান। প্রসূতির সন্ধান-বাৎসল্যের মধ্যে নাট্যকার বাঙ্গালী মাতৃদ্বয়ের সহজ স্পন্দন অমুভব করিয়াছেন, কিন্তু সতীর চরিত্রের মধ্যে নাট্যকার কোন বৈশিষ্ট্যই ফুটাইয়া তুলিতে পারেন নাই। স্বর্ঘ্য সলাপের অন্তর্গত এই চরিত্রটির রসকৃতিতে বাধা হইয়াছে—সেইঅন্ত ইহা নিতান্ত আড়ষ্ট ও প্রাণহীন বলিয়া মনে হয়। অধিনী, অগ্নেবা ও মধ্য এই তিনটি ভগিনীর চরিত্র বাঙ্গালী নাট্যকার নিজ-গৃহের ছায়াতলে বসিয়া রচনা করিয়াছেন—ইহাদের ক্ষুদ্র জীবন ও অর্ধহীন কন্ডের যে চিত্র নাট্যকার অঙ্কিত করিয়াছেন, তাহা বাঙ্গালীর পারিবারিক জীবনে নিতান্ত স্থলত বলিয়াই এত বাস্তব হইয়া উঠিয়াছে। স্বতন্ত্র গটকৃত্বিকা হইতেও আনীত কয়েকটি স্রষ্টিত আগমনী সতীত নাটকটির মধ্যে যুক্ত হইবার ফলে ইহা সমসাময়িক রসচৈতন্ত্যের বাহন হইয়াছে। উদা-মেনকার সম্পর্কের উপর ভিত্তি করিয়াই সে যুগে আগমনী সতীত রচিত হইয়াছিল, সতী-প্রসূতির প্রসঙ্গের সঙ্গে ইহার সম্পর্ক নাই—কিন্তু যেনোমোহন সতী-প্রসূতির প্রসঙ্গের মধ্যেই ইহাকে স্থান দিয়াছেন।

প্রথম পৌরাণিক নাটকখানির ভিতর দিয়া মনোমোহন যেমন বাংলার একটি সমসাময়িক সামাজিক কুপ্রথার দোষকীর্তন করিবার সুযোগ গ্রহণ করিয়াছেন, কিংবা পরবর্তী একখানি পৌরাণিক নাটকের মধ্যেও যেমন তিনি ঊনবিংশ শতাব্দীর বাংলার নবপ্রবুদ্ধ দেশাত্মবোধের ভাবটি প্রকাশ করিবার প্রয়াস পাইয়াছিলেন (পরে দ্রষ্টব্য), 'শতী' নাটকখানির মধ্যে তেমন কোন প্রচেষ্টা দেখিতে পাওয়া যায় না। এই দিক দিয়া পৌরাণিক নাটক হিসাবে ইহা অধিকতর সার্থকতা লাভ করিয়াছে।

হরিশ্চন্দ্রের আত্মত্যাগ বিষয়ক সুপরিচিত পৌরাণিক বৃত্তান্ত অবলম্বন করিয়া মনোমোহন তাঁহার 'হরিশ্চন্দ্র নাটক' রচনা করেন। ইহা একখানি কল্পনাসম্পন্ন মিলনাস্তক নাটক। কল্পন রসের প্রাধান্যের জন্য ইহার মিলনাস্তক পরিণতিটি সুস্পষ্ট হইয়া উঠিতে পারে নাই—ইহার মধ্যে সম্পূর্ণ অপ্রাসঙ্গিক ভাবে ঊনবিংশ শতাব্দীর নব প্রবুদ্ধ হিন্দু জাতীয়তার বাণী ঘোষিত হইয়াছে, পরাধীনতার মানি ও বৈদেশিক শোষণের কথা স্মরণ করিয়াও অহুতাপ করা হইয়াছে।

মনোমোহন 'পার্শ্ব পরাজয় নাটক অর্থাৎ বক্রবাহনের সঙ্গে অজুনের পরাভব' নামক একখানি গীতাভিনয় রচনা করিয়াছিলেন। তাঁহার সর্বশেষ পৌরাণিক গীতাভিনয় 'রাসলীলা' রাধাকৃষ্ণের রাস-বৃত্তান্ত অবলম্বন করিয়া রচিত। সঙ্গীতের আধিক্যের জন্য ইহা নূতন ব্যাক্যের রূপ লাভ করিয়াছে।

মনোমোহন বহু যে দুইখানি মাত্র পূর্ণাঙ্গ সামাজিক নাটক রচনা করিয়াছিলেন, তাহাদের মধ্যে 'প্রণয়-পরীক্ষা নাটক'খানিই প্রথম প্রকাশিত হয়। বহুবিবাহ-কুপ্রথার দোষ কীর্তন করা প্রথম যুগের নাট্যকারদিগের যে অন্ততম লক্ষ্য হইয়াছিল, তাহারই ধারা অহুর্ভর্তন করিয়া মনোমোহন তাঁহার এই নাটকখানি রচনা করেন। ইহাতে পূর্ববর্তী যুগের নাট্যকার রামনারায়ণ ভট্টরস্ট্রের 'নব নাটক'খানিকেই অহুর্ভর্তন করা হইয়াছে, এই বিষয়ক মনোমোহন সুপ্রসিদ্ধ প্রহসন 'জামাই বারিক' তখনও প্রকাশিত হয় নাই। তবে রামনারায়ণের 'নব নাটক'র মত ইহা বিরোগাস্তক নহে। যদিও বিষয়টিকে বিরোগাস্তক পরিণতি দান করাই স্বাভাবিক ছিল, তথাপি মনোমোহন ভারতীয় নাট্যাদর্শের মর্মাদি রক্ষা করিয়া ইহার একটি সুন্দর মিলনাস্তক পরিণতি দান করিয়াছেন। সংস্কৃত নাটকের আদর্শেই মনোমোহন ইহাতে একটি 'প্রস্তাবনা' যোগ করিয়া নট ও নটীর মধ্যস্থতার নাট্যকাহিনীর

অবতারণা করিয়াছেন। 'প্রতাবনা'র মধ্যেই নটের মূখ দিয়া নাটকের উদ্দেশ্য ব্যক্ত হইয়াছে।

রামনারায়ণ ব্যতীত মনোমোহনের এই নাটকখানির উপর দীনবন্ধুর প্রভাবও অসুভব করা যায়। দীনবন্ধুর 'নীলদর্পণের' ও 'লীলাবতী'র প্রভাব ইহার কোন কোন অংশে স্পষ্ট হইয়া রহিয়াছে। সে কথা পরে বিস্তৃত ভাবে আলোচিত হইবে। নাটকের কাহিনীর মধ্যে রামনারায়ণের 'নব নাটকের' কাহিনীর প্রভাবই বিশেষ ভাবে লক্ষণীয়। কাহিনীটি সংক্ষেপে উল্লেখ করিলেই তাহা বুঝিতে পারা যাইবে।

মানগড়ের অমিদার শান্তবাবুর প্রথমা জ্বর কোন সম্ভান না হইবার জন্য যাতার অনুরোধে তিনি পুনরায় বিবাহ করিলেন। তাঁহার প্রথমা জ্বর নাম মহামায়া, দ্বিতীয়ার নাম সরলা। শান্তবাবু দুই জ্বর প্রতিই সমান ব্যবহার করেন, মহামায়াও সপত্নীকে প্রকান্তে আদর বশ্ত করিয়া থাকেন, কিন্তু মনের মধ্যে একটু হিংসার অস্তিত্বও অসুভব করেন। তিনিও বিশ্বাস করেন যে, শান্তবাবু তাঁহাকে তাঁহার সপত্নী হইতে অভিন্ন বলিয়াই বিবেচনা করেন। কিন্তু মহামায়ার এক দাসী ছিল, নাম কাজলা। সে তাঁহাকে এক ঔষধের সম্ভান দিয়া বলিল, ইহা স্বামীকে খাওয়াইলেই বুঝিতে পারিবে, তিনি প্রকৃত কাহাকে বেশী ভালবাসেন। এই ঔষধের গুণে স্বামী অজ্ঞান অবস্থায় তাঁহার বাহার প্রতি বেশী আসক্তি তাহার নিকট যাইবেন, অন্তর্য তিষ্ঠিতে পারিবেন না। কাজলার পরামর্শে স্বামীকে গোপনে এই ঔষধ খাওয়াইয়া মহামায়া পরীক্ষা করিয়া দেখিতে চাহিলেন। পরীক্ষার দেখা গেল, স্বামী সরলার দিকেই অধিক অগ্রগামী। জানিতে পারিয়া মহামায়ার মনে হিংসার আগুন ধপ্ করিয়া জলিয়া উঠিল। তিনি সরলার সর্বনাশ করিতে উত্তত হইলেন, ষড়যন্ত্র করিয়া সরলাকে স্বামীর নিকট অবিখ্যাসের পাত্রী বলিয়া প্রতিপন্ন করিলেন, শান্তবাবু জুড় হইয়া সরলাকে গৃহ হইতে বিতাড়িত করিয়া দিলেন। অবশেষে শান্তবাবুর ভগ্নিপতি নটবরের সহায়তায় মহামায়ার সকল চক্রান্ত ধরা পড়িল। কাজলা গৃহ হইতে বহিষ্কৃত হইল, মহামায়া বনে পলাইয়া গিয়া ব্যাঘ্রহস্তে নিহত হইলেন। সরলা প্রত্যাভর্তন করিয়া স্বামীর সঙ্গে মিলিত হইল। তাহার সংসারের কাঁটা দূর হইল।

আপাতদৃষ্টিতে এই কাহিনীর একটি প্রধান ভ্রুটি এই বলিয়া মান হইবে, একটি অলৌকিক বশ্ত দ্বারা ইহার ঘটনা-প্রবাহ নিরন্তর হইয়াছে—তাহা দৈব

ঐশ্বর্য। কিন্তু দৈব ঐশ্বরের গুণ সম্পর্কে সে যুগের সাধারণ সত্যজ্ঞের বিশ্বাসের কথা ছাড়িয়া দিলেও, এই বিষয়ে আরও একটি কথা উল্লেখযোগ্য যে, ইহাকে ঘটনার বাহ্যিক অলঙ্কাররূপে গ্রহণ করা যাইতে পারে; অর্থাৎ দৈব ঐশ্বর্য ব্যতীতও মহামায়া বৃত্তিতে পারিতেন যে, শাস্তবাবু সরলার প্রতি অধিকতর আসক্ত, কারণ, ইহা না হওয়াই অস্বাভাবিক। ‘বিষয়কে’র কুন্দনন্দিনীর অলৌকিক স্বপ্নদর্শন দ্বারা যেমন ইহার ঘটনা-প্রবাহ নিয়ন্ত্রিত হইয়াছে বলিয়া মনে হইতে পারে না, তেমনই দৈব ঐশ্বরের ক্রিয়াদ্বারাও ইহার ঘটনা নিয়ন্ত্রিত হইয়াছে বলিয়া বোধ হইবে না। এই বিষয়টি কাহিনী হইতে বাদ দিলেও ইহার পরিণতি অভিন্নরূপ হইত।

‘প্রণয়-পরীক্ষা’ নাটকের কাহিনীতে যে স্বার্থ নাট্যগুণ আছে, তাহা অস্বীকার করিতে পারা যায় না। দুইটি বিরুদ্ধশক্তিকে নাট্যকার এখানে পরস্পর কোশলে পরস্পরের সম্মুখীন করিয়াছেন—একদিকে মহামায়া ও কাজলার পাপশক্তি, অপর দিকে সরলার পুণ্যশক্তি; এই দুইটি শক্তিকেই নাট্যকার স্বার্থ দুর্জয় করিয়া তুলিয়াছেন বলিয়াই কাহিনীর পরিণতি অভ্যন্তর কার্যকরী হইয়াছে বলিয়া বোধ হইবে। নাট্যকাহিনীর এইখানেই সার্থকতা।

‘প্রণয়-পরীক্ষা’ নাটকের মূল কাহিনীর দ্বারায় এই নাট্যগুণ থাকিলেও ইহার অন্তর যে কয়েকটি ক্রটি প্রকাশ পাইয়াছে, তাহাও উপেক্ষণীয় নহে। ইহাতে রসিক ও তরলার একটি উপকাহিনী আছে। মূল কাহিনীর সঙ্গে ইহার কোন যোগ স্থাপিত হইতে পারে নাই, প্রচুর অবকাশ থাকা সত্ত্বেও কাহিনীর ঘটনা-প্রবাহ কোন দিক দিয়াই ইহা নিয়ন্ত্রিত করে নাই। দীর্ঘকাল নিরুদ্দিষ্ট ব্যক্তির আকস্মিক ও অপ্রত্যাশিত আবির্ভাবের মধ্যে ইহাতে অস্বাভাবিকতার সৃষ্টি হইয়াছে। মনোমোহন এই বিষয়টি দীনবন্ধুর ‘লীলাবতী’ নাটক হইতে গ্রহণ করিয়াছেন। কিন্তু দীনবন্ধু হইতেও মনোমোহন এই বিষয়ে অধিকতর অস্বাভাবিকতার প্রশ্রয় দিয়াছেন বলিয়া বোধ হইবে। পূর্বেই বলিয়াছি, মনোমোহন দীনবন্ধুর কতকগুলি ক্রটিই অমুকরণ করিয়াছেন, তাহার কোনও গুণ অমুসরণ করিতে পারেন নাই। ইহা তাহার অন্ততম নিদর্শন।

স্বলীলা ও নটবরের কাহিনী এই নাটকের অন্ততম উপকাহিনী। মূল কাহিনীর সঙ্গে ইহা প্রথম হইতেই সম্পূর্ণ অবিচ্ছেদ্য হইয়া গড়িয়া না উঠিলেও কাহিনীর পরিণতিতে নটবর চরিত্রের যে একটি বিশিষ্ট স্থান আছে, তাহা

উপেক্ষা করা যায় না। যে সকল নাটকের মধ্য দিয়া সামাজিক কুপ্রথা রোধ কর্তন করা হইয়া থাকে, তাহাদের বিভিন্ন উপকাহিনী একই কুপ্রথা বিতিরিক্ত অসংলগ্ন ও বিচ্ছিন্নভাবে বর্ণনা করিয়া থাকে মাত্র—ইহাদের পরস্পরের মধ্যে একটি অথও ঐক্যসূত্রের প্রায়ই সন্ধান পাওয়া যায় না—ইহাতেও তাহার ব্যতিক্রম দেখা যায় না। নটবর চরিত্রটি শেষ পর্যন্ত নাট্যকার কেবলমাত্র নিজের প্রয়োজনের অহুরোধেই মূল কাহিনীর মধ্যে আনিয়া স্থাপন করিয়াছেন। ‘প্রথম-পরীক্ষা’ নাটকের কাহিনীর একটি প্রধান গুণ এই যে, ইহার ঘটনা-কাল অত্যন্ত সংক্ষিপ্ত,—বিভিন্ন অঙ্গে বিভক্ত ইহার ঘটনাগুলি একটি নিবিড় ঐক্য লাভ করিয়াছে; প্রথম হইতে ইহার ঘটনা শেষ পর্যন্ত একটি নাটকীয় গতি লাভ করিতে পারিয়াছে—মনোমোহনের নাটকের ইহা একটি প্রধান গুণ।

শাস্তবাবুই এই কাহিনীর নায়ক। নাট্যকার তাঁহাকে একটি আদর্শ চরিত্ররূপে প্রতিপন্ন করিবারই চেষ্টা করিয়াছেন। অতএব তাঁহার মধ্য দিয়া নাটকীয় চরিত্রের বিকাশ আশা করা যায় না। তথাপি ইহাতে কয়েকটি মানবিক গুণেরও স্পর্শ অকৃত্রিম করা যায়। তাঁহার সম্পর্কে নাট্যকার একটি চরিত্রের মূখ দিয়া উল্লেখ করিয়াছেন, ‘তিনি যথার্থই শাস্তমূলক, কিন্তু একবার ক্রুদ্ধ হইলে আর কোন হিতাহিত জ্ঞান থাকে না।’ এই নাটকের মধ্যে তাঁহার চরিত্রের শাস্ত ও উগ্র এই দুইটি দিকই দেখান হইয়াছে। তাঁহার শাস্তভাবে মধ্য আদর্শবাদের যেমন সন্ধান পাওয়া যায়, তাঁহার উগ্রমূর্তির ভিতরও তাহার ব্যতিক্রম দেখিতে পাওয়া যায় না। তাঁহার চরিত্রের হিতাহিতজ্ঞানশূন্য উগ্র ভাবের মধ্যে ‘ওথেলো’র ট্র্যাজিডির বীজ ছিল, কিন্তু নাট্যকার তাহার সম্ভাবহার করিতে পারেন নাই, বরং শেষ পর্যন্ত কাহিনীর মোড় ঘুরাইয়া দিয়া ইহাকে একটি কমেডির রূপ দিয়াছেন। ইহাতে কাহিনীর রস যেমন বিক্ষিপ্ত হইয়া পড়িয়াছে, মানবিকতার দিক দিয়া নায়ক-চরিত্রটিরও সূক্ষ্ম সঙ্গতিগুলি তেমনি যিনষ্ট হইয়াছে। স্বচক্ষে পত্নীকে বিশ্বাসহীন দেখিতে পাইয়া এবং তাহার গর্ভে অপরের সন্তান রহিয়াছে জানিতে পারিয়া অসিহৃৎ তিনি তাহার শয্যাপার্শ্বে উপস্থিত হইয়াছেন সত্য; কিন্তু কেবল অসি আফালন করিয়াই তিনি ক্রান্ত রহিয়াছেন, ইহার অধিক আর অগ্রসর হন নাই। অতএব তাঁহার চরিত্রের হিতাহিত-জ্ঞানশূন্যতার দিকটিও বাস্তবরূপ লাভ করিয়া ফুটিয়া উঠিতে পারে নাই।

কাজলার চরিত্রই এই নাটকের খল (villain) চরিত্র ; ইহাতে বাস্তবতার স্পর্শ আছে। সরলার সর্বনাশ সাধন করিবার জন্য সে বড়ঘরের বিধৃত ফাঁদ পাতিয়াছে, কিন্তু নিয়তির চক্রান্তে তাহাতে সরলার সর্বনাশ না হইয়া তাহার হিতার্থে সে এই ঘৃণিত কার্য করিয়াছিল, তাহারই সর্বনাশ হইয়াছে। মহামায়ার স্বার্থ ব্যতীত তাহার আর কোন লক্ষ্য ছিল না ; এখানে সরলার সঙ্গে তাহার কোন ব্যক্তিগত স্বার্থের বিরোধ সৃষ্টি করিতে পারিলে তাহার বড়ঘরগুলি অধিকতর কার্যকরী হইত। তথাপি এই খল-চরিত্রটির মধ্যে উচ্চাঙ্গের ট্র্যাজিডি সৃষ্টি করিবার শক্তি ছিল বলিয়া অশুভূত হইবে।

সরলার চরিত্রের উপর দীনবন্ধুর ‘নীলদর্পণ’ নাটকের সরলতার ও ‘লীলাবতী’ নাটকের লীলাবতী-চরিত্রের স্পষ্ট প্রভাব অশুভব করা যায়। ইহা আদর্শ চরিত্র, ইহার পরিকল্পনায় নাট্যকার কোন মৌলিক কৃতিত্ব দেখাইতে পারেন নাই।

শাস্ত্রাবুর প্রথম পত্নী মহামায়ার চরিত্রটির মধ্যে কোন কোন স্থানে বাস্তবতার স্পর্শ অশুভব করা যায়। সে নিঃসন্তান বলিয়াই স্বামীকে পুনরায় বিবাহ করিবার জন্য মত দিতে বাধ্য হইয়াছে—সপত্নীর প্রতি তাহার মনোভাবটি তাহার এই একটি কথায় বড় সুন্দর প্রকাশ পাইয়াছে,—‘আমিও মনে করি ভারে মা’র পেটের ব’নের মতন ভালবাসি, কিন্তু তবু—কে জানে ছাই কি—তার মুখ দেখলে ঘেন বুক শুকিয়ে যায়।’ সরলা সরলতার প্রতীক ; তাহার চরিত্র-মাধুর্যের জন্য সকলেই তাহাকে ভালবাসে, কিন্তু মহামায়া তাহার সঙ্গে নিজের সম্পর্কের কথা স্মরণ করিবারাত্র শিহরিয়া উঠে। মহামায়ার এই চারিত্রিক দোর্বল্যটির মধ্যে উচ্চাঙ্গ ট্র্যাজিডির বীজ ছিল।

কতকগুলি বিষয়ে ‘প্রণয়-পরীক্ষা’ নাটকের উপর দীনবন্ধুর প্রভাব অত্যন্ত স্পষ্ট। চরিত্র-সৃষ্টিতে এই প্রভাবের কথা পূর্বে উল্লেখ করিয়াছি। মনোমোহনের সাধারণ নীতিবোধ উন্নত হইলেও দুই একটি অশিষ্ট ইচ্ছিত এখানে তিনি দীনবন্ধুর নিকট হইতেই গ্রহণ করিয়াছেন। ইহাতে নন্দ-জাঙ্গের কথোপকথনের ভিতর দিয়া যে এক স্থানে শালীনতার অভাব প্রকাশ পাইয়াছে, তাহা পূর্ববর্তী গ্রহণকারিগণেরই প্রভাবের ফল। মনোমোহন কোন কোন স্থানে দীনবন্ধুর ‘নীলদর্পণে’ ব্যবহৃত প্রবচনগুলি ব্যবহার করিয়াছেন ; যেমন, মূলা কেত ও বেগুন ক্ষেতের তুলনা, কুঁদের মুখে বাঁক ইত্যাদি। ‘নীলদর্পণে’ এই প্রবচনগুলির ব্যবহার অত্যন্ত তাৎপর্যমূলক।



‘প্রণয়-পরীক্ষা’ নাটকের ভাষা সম্পর্কে এখন কিছু উল্লেখ করিব। ইহাতে দুই শ্রেণীর কথা ভাষা ব্যবহৃত হইয়াছে—এক শ্রেণী পুরুষ-চরিত্রের, অপর শ্রেণী স্ত্রী-চরিত্রের। পুরুষ-চরিত্রের ভাষা কতকটা সাধু প্রকৃতির হইলেও তাহা দীনবন্ধুর শিক্ষিত পুরুষ-চরিত্রের ভাষার মত এত আড়ষ্ট ও জটিল নহে—বীনবন্ধু হইতে মনোমোহনের ভাষা অনেকটা সরল হইয়া আসিয়াছে। বাংলা নাটকের মধ্যযুগের আদর্শ ভাষার সূচনা এখানেই দেখিতে পাওয়া যায়। স্ত্রী-চরিত্রের ভাষা কলিকাতা অঞ্চলের সাধারণ কথাভাষা হইলেও ইহা ইতর লোকের ভাষা নহে—ইহার মধ্য দিয়াই আদর্শ কথাভাষার জন্ম হইয়াছে। কোন কোন স্থলে মনোমোহন দীনবন্ধুর ভাষার অনুকরণ করিলেও এই বিষয়ে তাঁহার একটি স্বকীয়তাও ছিল। তাঁহার ভাষা একদিক দিয়া গ্রাম্যতা ও অপর দিক দিয়া পণ্ডিতীর বন্ধন হইতে মুক্ত হইয়া সর্বপ্রথম আদর্শ নাট্যরচনার উপযোগিতা লাভ করিয়াছে।

মনোমোহন বহুর সর্বশেষ নাট্যরচনা ‘আনন্দময়’ নাটক। ইহা তাঁহার সর্বশেষ রচনা হইলেও ইহার মধ্যে তাঁহার পরিণত প্রতিভার কোন পরিচয় পাওয়া যায় না, বরং ইহার রচনার পূর্বেই তাঁহার প্রতিভা নিঃশেষিত হইয়া গিয়াছিল বলিয়াই অনুভূত হইবে। ইহা সামাজিক নাটক হইলেও মূখ্য ভাবে কোন সামাজিক কুপ্রথা দোষ-বীর্তন ইহার উদ্দেশ্য নহে; ইহার মূখ্য উদ্দেশ্যটি সুস্পষ্ট হইয়া উঠিতে না পারিলেও প্রাসঙ্গিক ভাবে ইহাতে মত্তপানের কুফল, বাল্যবিবাহের দোষ, ব্রাহ্মধর্ম ও স্ত্রী-স্বাধীনতার নিন্দা ইত্যাদি সকল বিষয়েরই উল্লেখ করা হইয়াছে। নাটকের ভরত-বাক্যটি হইতে মনে হইতে পারে যে, ইহার রচনার নাট্যকারের একটি সুস্পষ্ট উদ্দেশ্যও ছিল। ভরত-বাক্যটি এই প্রকার—‘আমাদের এই ইতিহাস শুনে আজ অবধি বহু সমাজ যেন শিক্ষা পায় আর যেন কেউ কত্তা সন্তানের প্রতি অবজ্ঞা না করে, কত্তার সম্মান আর পুত্রের উভয়কেই যেন সমদৃষ্টিতে দেখে, সমান যত্ন করে (এক)।’ কিন্তু নাট্যকাহিনীর ভিতর দিয়া এই বিষয়টি সুস্পষ্ট ভাবে প্রকাশ পায় নাই। ভরত-বাক্যে এই বিষয়টি এইভাবে উল্লিখিত না থাকিলে এই নাট্যরচনার ইহাই যে নাট্যকারের উদ্দেশ্য ছিল, তাহা কিছুতেই বুঝিতে পারা যাইত না। নাট্যকাহিনী সংক্ষেপে বর্ণনা করিলেই তাহা বুঝিতে পারা যাইবে।

আনন্দময় চৌধুরী হাঁসপুরের জমিদার। তাঁহার ‘সর্বাধ্যক্ষ’র নাম কান্তচন্দ্র। কান্তচন্দ্র অত্যন্ত ধূর্ত, সে সরল-প্রকৃতির মনিষের সমস্ত সম্পত্তি

করায়ত্ত করিয়া তাহার সকল স্বত্ব নিজে অধিকার করিয়া লইতে চাহিল। এই উদ্দেশ্যে মিথ্যা এক খুনের কথা তুলিয়া মনিবের সুবা পুত্র ভূষণকে দেশত্যাগী করাইল, ভূষণের একমাত্র শিশুপুত্র অপহৃত হইল, স্ত্রী পতিপুত্রের শোকে মৃত্যু বরণ করিল; বৃদ্ধা মাতাও পুত্রের শোকে প্রাণত্যাগ করিলেন। পুলিশের ভয়ে ভূষণ কানপুরে আত্মগোপন করিয়া রহিল। কিছুদিন পর সেখানেই পুনরায় বিবাহ করিল, তাহার ললিত নামক এক পুত্র জন্মিল, পুনরায় স্ত্রী যখন পূর্ণ গর্ভবতী তখন পিতার অস্থির সংবাদ জানিয়া নৌকাপথে স্ত্রীপুত্র লইয়া দেশে রওয়ানা হইল। পথিমধ্যে কাস্তচন্দ্র কর্তৃক নিযুক্ত একদল ডাকাত তাহাদের নৌকা ডুবাইয়া দিল। তিন জন তিন দিকে ভাসিয়া গেল। ভূষণের পত্নী কিরণশর্মা কাস্তবাবুর ঘাটে আসিয়া উঠিল। কাস্তবাবুর স্ত্রী কল্যাণী তাহাকে তাঁহার নিজের গৃহে তুলিয়া লইলেন, তিনিও সেই সময় পূর্ণ গর্ভবতী ছিলেন। কাস্তবাবুর পাঁচ কন্যা, পুনরায় কন্যাসন্তান প্রসব করিলে তিনি পত্নীকে বিতাড়িত করিয়া দিবেন বলিয়া জানাইয়াছেন। প্রায় একই সময় কিরণশর্মা এক পুত্র ও কল্যাণী পুনরায় এক কন্যাসন্তান প্রসব করিলেন। কাস্তবাবুর তিরস্কারের ভয়ে কল্যাণী নিজের কন্যাসন্তানটি কিরণকে দিয়া তাহার পুত্রসন্তানটি নিজে গ্রহণ করিলেন। উভয়েই তাঁহার গৃহে মাতুষ হইতে লাগিল; বালকের নাম হইল নির্মল ও বালিকার নাম হইল নির্মলা। নিরুদ্দিষ্ট পুত্রের জন্ত চিন্তা করিতে করিতে আনন্দবাবু অস্থির হইয়া পড়িলেন। এদিকে ভূষণ ব্রহ্মচারীর বেশে গয়াতীর্থে বাস করিতেছিলেন, সেখানে তাহার পিতার একজন বিশ্বস্ত কর্মচারীর মূখে কাস্তবাবুর সকল ষড়-যন্ত্রের কথা জানিতে পারিয়া দেশে ফিরিতে মনস্থ করিলেন। তাঁহার পুত্র ললিতও রক্ষা পাইয়াছিল, সে কলিকাতায় লেখাপড়া করিতে গিয়া তাহার মাতা ও ভ্রাতার সঙ্গে মিলিত হইল। পিতাও কিছুদিনের মধ্যে আসিয়া তাহাদের সঙ্গে মিলিত হইলেন, তাঁহার প্রথম পক্ষের নিরুদ্দিষ্ট সন্তানেরও সাক্ষাৎ পাওয়া গেল। অতঃপর নানা বাধাবিঘ্ন উত্তীর্ণ হইয়া সকলে মিলিয়া গিয়া আনন্দবাবুর সঙ্গে মিলিত হইলেন। কাস্তবাবুকে কোন দণ্ড না দিয়া আনন্দবাবু তাঁহার সপত্নীক কালীবাসের ব্যবস্থা করিয়া দিলেন।

ইহা মনোমোহনের পূর্ববর্তী সামাজিক নাটকখানির মত মিলনাত্মক হইলেও ইহা সংস্কৃত নাটকানুযায়ী প্রস্তাবনা-নান্দী-স্বত্রধার-নট-নটী-বজ্জিত। ইহা প্রকাশিত হইবার পূর্বেই গিরিশচন্দ্রের কয়েকখানি প্রসিদ্ধ সামাজিক

নাটক কলিকাতার রঙ্গমঞ্চে অভিনীত হইয়া গিয়াছে, তাহা স্বেচ্ছা ইহাতে গিরিশচন্দ্রের কোন প্রত্যক্ষ প্রভাব অনুভব করা যায় না, বরং কোন কোন অংশে দীনবন্ধুর প্রভাব অত্যন্ত স্পষ্ট হইয়া উঠিয়াছে।

এই নাটকের সর্বপ্রধান ত্রুটি ইহার কাহিনী। এই ত্রুটির জগুই ইহার চরিত্রসংষ্টিও কোন দিক দিয়া সার্থকতা লাভ করিতে পারে নাই। উপরি-উক্ত ভরত-বাক্যটি হইতে বুঝিতে পারা যাইবে যে, নাট্যকার একটি বিশেষ সামাজিক উদ্দেশ্য-প্রণোদিত হইয়াই ইহার রচনায় প্রবৃত্ত হইয়াছিলেন, কিন্তু রচনার দোষে তাহার বক্তব্য বিষয়টি অস্পষ্ট হইয়া পড়িয়াছে বলিয়া ইহা নাট্যকারের উদ্দেশ্যও সার্থক করিতে পারে নাই। অতএব সকল দিক দিয়াই ইহা মনোমোহনের একখানি ব্যর্থ রচনা।

ইহা অতিরিক্ত ঘটনা-ভারাক্রান্ত বলিয়া বোধ হইলেও ইহার অধিকাংশ ঘটনাই নেপথ্যে ঘটিয়াছে এবং তাহা কেবল মাত্র বিভিন্ন চরিত্রের মৌখিক বর্ণনার ভিতর দিয়াই দর্শকের সম্মুখে পরিবেশন করা হইয়াছে, সেইজগু ইহাতে অভিনয়ের অল্পযোগী স্বদীর্ঘ স্বগতোক্তি ও সংলাপের আশ্রয় লইতে হইয়াছে। যে সকল ঘটনার জের টানিয়া ইহার কাহিনী অগ্রসর হইয়াছে, তাহা সমস্তই নাট্যকাহিনী স্বরূপাতের পূর্বেই, এমন কি কোন কোন ঘটনা তাহার বহু পূর্বেই সংঘটিত হইয়াছে; অতএব ইহাদের জিয়া কার্যকরী বলিয়া বোধ হইতে পারে না। ঘটনার অসম্ভাব্যতা ও চরিত্রগুলির অস্বাভাবিকতার কথা বাদ দিলেও ইহার বিচিত্র ঘটনারাশি যে জটিল বাহু রচনা করিয়া রাখিয়াছে, তাহা ভেদ করিয়া ইহার ভিতরে প্রবেশ করা এক প্রকার দুর্লভ বলিয়া বোধ হইবে।

পূর্বেই উল্লেখ করিয়াছি যে, নাটকখানির উপর দীনবন্ধুর প্রভাব কোন কোন স্থানে অত্যন্ত স্পষ্ট হইয়া উঠিয়াছে। কাহিনী-পরিবর্তনের মধ্যেই ইহার পরিচয় পাওয়া যায়। দীনবন্ধুর 'লীলাবতী' নাটকখানির কাহিনীগত প্রভাব ইহার উপর অত্যন্ত স্পষ্ট। তাহাতে জমিদার হরবিলাসের নিরুদ্ধিষ্ট পুত্র অরবিন্দকে কেন্দ্র করিয়াই যেমন কাহিনী পরিবর্তিত হইয়াছে, ইহাতেও তেমন জমিদার আনন্দবাবুর নিরুদ্ধিষ্ট পুত্র ভূষণের বৃত্তান্তকে কেন্দ্র করিয়াই কাহিনী পরিবর্তিত হইয়াছে। দীনবন্ধুই দীর্ঘকাল-নিরুদ্ধিষ্ট চরিত্রের আকস্মিক পুনরাবির্ভাবের রোমাঞ্চিক বৃত্তান্ত লইয়া বাংলায় নাটক রচনার এক রকম স্বরূপান্তর করিয়াছিলেন; মনোমোহনের এই নাটকখানির ভিতর দিয়া তাহারই

প্রতিধ্বনি শুনিতে পাওয়া যায় মাত্র। কিন্তু নিরুদ্ধিষ্ট চরিত্রের সংখ্যা দীনবন্ধুর নাটকের মত ইহাতে একটি কিংবা দুইটি নহে, বরং বহু। ইহাতে এই বহু-সংখ্যক চরিত্রের সুদীর্ঘ নিরুদ্ধিষ্ট-জীবনের প্রায় সর্বত্রই অত্যন্ত আকস্মিকভাবে সমাপ্তি ঘটয়াছে। এইজন্ত ইহার রসস্থিতি একেবারেই ব্যর্থ হইয়াছে।

এই নাটকের মধ্যে কয়েকটি মুসলমান রাইয়তের চরিত্র আছে—মনোমোহন তাহাদের চিত্র অঙ্কিত করিবার কালে দীনবন্ধু-রচিত ‘নীলদর্পণ’ নাটকের চারিটি রাইয়ৎ চরিত্র সম্মুখে স্থাপন করিয়া লইয়াছিলেন। এই উক্তিগুলির মধ্যে নীলকর কর্তৃক অত্যাচারিত তোরাপের কণ্ঠস্বরই যেন শুনিতে পাইতেছি,—‘আমিন হুমুন্দির গুতোয় পাঞ্জরা ভাঙি ঝাড়ে। তার উপর হেই নয়া মাচ্চটের চাপানে ঘাড় দোমড়াতে চায়! মোগার কি নাংলা গরুর ঘাড় করতা (২৩)?’ এই ভাষা ব্যবহার করিবার প্রতি মনোমোহনের যে কোন আন্তরিক প্রেরণা ছিল তাহা নহে, সমসাময়িক নাট্যসাহিত্য হইতেও অল্পরূপ ভাষার ব্যবহার লুপ্ত হইয়া গিয়াছিল, তবে ইহা একান্তভাবেই দীনবন্ধুর অল্পকরণ-জাত। ভাষার দিক দিয়া বরং মনোমোহন তাঁহার পূর্ববর্তী সামাজিক নাটকখানিতে যে যুগচেতনের পরিচয় দিয়াছেন, ইহার মধ্যে তাহার সন্ধান পাওয়া যায় না। নিঃশেষিত প্রতিভার যুগে ইহা রচিত হইয়াছে বলিয়া ইহার মধ্য দিয়া মনোমোহনের কোন মৌলিক কৃতিত্বই প্রকাশ পাইতে পারে নাই।

ইহার কাহিনীর আর একটি প্রধান ত্রুটি এই যে, ইহা যখন একটি সুনির্দিষ্ট পথ ধরিয়া নিশ্চিত পরিণতির সম্মুখীন হইয়াছে, সেই সময়ই ইহার মধ্যে আর একটি ঘটনা যোগ করিয়া ইহার এই পরিণতি অনাবশ্যক বিলম্বিত করা হইয়াছে। যখন ভূষণবাবু পত্নীপুত্রের সঙ্গে মিলিত হইয়া সকলকে সঙ্গে লইয়া পিতার সঙ্গে সাক্ষাৎ করিতে বাইতেছেন, তখন পশ্চিমধ্যে কাস্তচন্দ্রের চক্রান্তে এক মিথ্যা অপরাধের দায়ে তাঁহার এক পুত্রকে পুলিশ গ্রেপ্তার করিল—তারপর এক অলৌকিক চরিত্রের সাহায্যে তাহার মুক্তি সাধিত হইলে কাহিনীর অভিলষিত পরিণতির আর কোন বাধা রহিল না। ইহাতেই মনে হইবে, নাট্যকাহিনী-সম্পর্কিত মনোমোহনের স্বার্থ কোন শিল্পবোধ ছিল না—তাহা হইলে অন্ততঃ তাঁহার এই ত্রুটি প্রকাশ পাইত না।

মনোমোহনের পূর্ববর্তী সামাজিক নাটকখানির কাহিনীর একটি প্রধান গুণ এই ছিল যে, ইহার ঘটনা-কাল অত্যন্ত পরিমিত ছিল—কিন্তু ইহার বিভিন্ন

ঘটনার মধ্যে সুদীর্ঘ সময়ের ব্যবধান রহিয়াছে—এইজন্তও ইহার কাহিনীর রস নিবিড় হইয়া উঠিতে পারে নাই।

ইহার মধ্যে দুইটি চরিত্রই একটু সজীব বলিয়া অমুভূত হয়—একটি কাস্তুরজের ও অপরটি রাধু সরকারের; এতদ্ব্যতীত আর সকল স্ত্রী-পুরুষ চরিত্রই একান্ত নির্জীব বলিয়া অমুভূত হইবে। কাস্তুরজ ইহার খল (villain) চরিত্র, রাধু তাহার সহচর। যদিও মনোমোহন একখানিও বিয়োগান্তক সামাজিক নাটক রচনা করেন নাই, তথাপি তাঁহার দুইখানি সামাজিক নাটকেই বিয়োগান্তক নাটকের অমুরূপ খল-চরিত্রের স্থান দিয়াছেন—অতএব যে কাহিনীদ্বারা ট্র্যাগিডি হওয়াই স্বাভাবিক ছিল, তাহা দ্বারাই তিনি কমেডির সৃষ্টি করিয়াছেন; ইহার ফলাফলও বাহা হইবার তাহাই হইয়াছে। ইহার অন্ততম পূর্ণাঙ্গ আদর্শমুখী চরিত্র ভৈরবী যাত্রা বা গীতাভিনয়ের প্রভাব-জাত বলিয়া অমুভূত হইবে। ইহার রাজেশ্বরের চরিত্রটিও অমুরূপ প্রভাবেরই ফল। উপরের আলোচনা হইতেই বুঝিতে পারা যাইবে যে, মনোমোহনের সামাজিক নাটক রচনার কোন প্রতিভা ছিল না, তাঁহার প্রতিভা গীতাভিনয় রচনার বা প্রাচীন যাত্রাগুলিতে নূতন রূপ দিবারই প্রতিভা; সমসাময়িক সামাজিক নাটকসমূহের প্রভাবের বশবর্তী হইয়া তিনি এই শ্রেণীর নাটক রচনায় হস্তক্ষেপ করিলেও ইহাদের উপর তাঁহার প্রতিভাহুয়ারী যাত্রার বৈশিষ্ট্যই আরোপ করিয়াছেন—ইহাদের অন্তর্নিহিত নিষ্কণ্ড কোন বৈশিষ্ট্যের তিনি সন্ধান পান নাই। সেইজন্তই পরবর্তী নাট্যকারদিগের উপর তাঁহার প্রভাব কার্যকরী হইতে পারে নাই।

ব্রাহ্মসমাজকে আক্রমণ করিয়া মনোমোহন ‘নাগাশ্রমের অভিনয়’ নামক একখানি প্রহসন রচনা করিয়াছিলেন। নাট্যকারের ব্যক্তিগত মনোভাব অতিক্রম করিয়া কোনদিক দিয়াই ইহা রসোত্তীর্ণ হইতে পারে নাই।

## দ্বিতীয় অধ্যায়

( ১৮৭২—১২০০ )

### জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর

বাংলা নাটক রচনার মধ্যযুগে বাস্তব জগৎ ও প্রত্যক্ষ জীবন পরিত্যাগ করিয়া ইহার মধ্যে যে আদর্শবাদের প্রতিষ্ঠা হইয়াছিল, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর তাহার একজন প্রথম পূজারী। কোন মৌলিক প্রতিভার প্রেরণায় উদ্ভূত হইয়া তিনি নাটক রচনায় প্রবৃত্ত হন নাই, প্রত্যক্ষ জীবনের প্রতি তাঁহার কোন স্নগভীর সহানুভূতির পরিচয় পাওয়া যায় না, কিংবা তাঁহার জীবন-বোধ ব্যক্তি অথবা সমাজ-জীবনের স্নগভীর স্তরও স্পর্শ করিতে পারে নাই—অনুকরণ ও অনুবাদই তাঁহার প্রধান বৈশিষ্ট্য ছিল ; এই দুইটি বৈশিষ্ট্যদ্বারা ই তিনি বাংলা নাট্যসাহিত্যের আদিযুগের সঙ্গে মধ্যযুগের সেতু রচনা করিয়াছেন।

পূর্ববর্তী যুগের সঙ্গে জ্যোতিরিন্দ্রনাথের কোন্ কোন্ বিষয়ে পার্থক্য ছিল, তাহা প্রথমেই এখানে স্পষ্টভাবে নির্দেশ করা প্রয়োজন ; কারণ, অনেকেই তাঁহাকে প্রথম যুগেরই প্রতিনিধি বলিয়া ভুল করিয়াছেন। এই ভুলের একটি প্রধান কারণ এই যে, তিনি বাংলা নাট্যসাহিত্যের প্রথম যুগের অন্ততম প্রধান একটি বৈশিষ্ট্য একান্তভাবে আশ্রয় করিয়াছিলেন—তাহা অনুবাদ। পূর্বেই বলিয়াছি, মধ্যযুগের নাট্যসাহিত্যে অনুবাদের প্রবণতা বিশেষভাবে দ্রাস পাইয়া গিয়াছিল, অথচ জ্যোতিরিন্দ্রনাথের প্রায় ৩৬খানি নাটকের মধ্যে ২২খানিই অনুবাদ। ইহার উত্তরে বলা যাইতে পারে যে, মধ্যযুগের প্রথমভাগে আবির্ভূত হইবার ফলে জ্যোতিরিন্দ্রনাথ পূর্ববর্তী যুগের প্রভাব সম্পূর্ণ অতিক্রম করিয়া যাইতে পারেন নাই ; বিশেষতঃ জ্যোতিরিন্দ্রনাথের মধ্যে মৌলিক প্রতিভার প্রেরণা ছিল না ; সেইজন্য অনুবাদই তাঁহাকে একান্তভাবে আশ্রয় করিতে হইয়াছিল। কিন্তু তাহা সত্বেও তাঁহার মধ্যে পূর্ববর্তী যুগের জীবন-বোধ ও সমাজ-চৈতন্যের একান্তই অভাব ছিল। রামনারায়ণ নিজেও কয়েকখানি সংস্কৃত নাটকের বাংলা অনুবাদ রচনা করিলেও তাঁহার সামাজিক গ্রহসনগুলির ভিতর দিয়া তাঁহার যে স্নগভীর জীবন-বোধ

ও ব্যাপক সমাজ-দৃষ্টির পরিচয় পাওয়া গিয়াছে, জ্যোতিরিন্দ্রনাথের মধ্যে তাহাদের একান্তই অভাব ছিল। ত্রিশখানির অধিক বাংলা নাটক রচনা করিলেও জ্যোতিরিন্দ্রনাথ বাংলার সামাজিক জীবনের বৃহত্তর পটভূমিকায় একখানি নাটকও রচনা করেন নাই—তাঁহার প্রহসনগুলির সঙ্গেও বাংলার বাস্তব সমাজ-জীবনের কোন প্রত্যক্ষ যোগ নাই। অথচ আদিযুগের রামনারায়ণ মধুসূদন-দীনবন্ধু ইহাদের প্রত্যেকেই সমাজ কিংবা জীবন সম্পর্কে এক একটি বিশিষ্ট চৈতন্য তাঁহাদের রচনার ভিতর দিয়া রসরূপ লাভ করিয়াছে। বাস্তব সমাজ ও প্রত্যক্ষ জীবন সম্পর্কে ইহাদের প্রত্যেকেই এক একটি বিশিষ্ট ও সুস্পষ্ট বক্তব্য ছিল—জ্যোতিরিন্দ্রনাথের তাহা ছিল না। তাহার পরিবর্তে একটি আদর্শ স্বপ্নলোকই তিনি তাঁহার কল্পনার বিহারক্ষেত্র করিয়া লইয়াছিলেন—ইহাই মধ্যযুগের একটি বিশিষ্ট ধর্ম ছিল। এই যুগের নাট্যসাহিত্যে বাংলার প্রত্যক্ষ সমাজ-জীবন গোণ হইয়া পড়িয়াছিল, তাহার পরিবর্তে কতকগুলি আদর্শই মুখ্য হইয়া উঠিয়াছিল। জ্যোতিরিন্দ্রনাথ একান্তভাবে এই আদর্শবাদেরই সেবক ছিলেন বলিয়া তাঁহাকে বাংলা নাট্য-সাহিত্যের মধ্যযুগেরই প্রতিনিধি বলিয়া নির্দেশ করিতে হয়।

বঙ্কিমচন্দ্র যেমন তাঁহার ‘আনন্দ-মঠের’র ভিতর দিয়া অষ্টাদশ শতাব্দীর এক নিরক্ষর লুণ্ঠনকারী পশ্চিমা দহদলের মধ্যে ঊনবিংশ শতাব্দীর নবোদ্ভূত দেশাত্মবোধের পরিচয় প্রকাশ করিয়াছেন, ইহার পূর্বেই জ্যোতিরিন্দ্রনাথ এই বিষয়ে আরও বহুদূর অগ্রসর হইয়া গিয়াছিলেন। ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষার্ধ্বে অথও ভারত অবলম্বন করিয়া দেশাত্মবোধের যে নবজাগরণ বাংলা দেশে জন্মলাভ করিয়াছিল, তাহার পরিচয় প্রকাশ করিবার জন্ত তিনি খ্রীষ্টপূর্ব তৃতীয় শতকের আলেকজান্ডার কর্তৃক ভারত আক্রমণের বৃত্তান্ত অবলম্বন করিয়াছিলেন। একমাত্র আদর্শকেই জয়মাল্য দিয়া বরণ করিয়া লইবার আগ্রহে বাস্তবতার দায়িত্বকে যে কতদূর অস্বীকার করা যাইতে পারে, ইহা তাহার একটি বিশিষ্ট প্রমাণ।

জ্যোতিরিন্দ্রনাথের নাট্যকার-জীবনের সূত্রপাত হইবার মাত্র পাঁচ বৎসর পূর্বে ভারতীয় জাতীয়তাবাদের অগ্রদূত সুপ্রসিদ্ধ হিন্দুমেলার অহুষ্ঠান হয়। নব্যশিক্ষিত বাঙ্গালী যুব-সম্প্রদায়ের মধ্যে ইহার প্রভাব অত্যন্ত হৃদয়গ্রসারী হইয়াছিল। এই সম্পর্কে জ্যোতিরিন্দ্রনাথ তাঁহার জীবন-স্মৃতিতে উল্লেখ করিয়াছেন, ‘হিন্দুমেলার পর হইতে কেবলই আমার মনে হইত—কি

উপায়ে দেশের প্রতি লোকের অহুসার ও স্বদেশ-প্রীতি উদ্বোধিত হইতে পারে। শেষে স্থির করিলাম, নাটকে ঐতিহাসিক বীরত্ব-গাথা ও ভারতের গৌরব কাহিনী কীর্তন করিলে হয়ত কতকটা উদ্দেশ্য সিদ্ধি হইতে পারে। এই উদ্দেশ্যেই তিনি নাটক রচনায় প্রবৃত্ত হইলেন এবং প্রথম কয়েকখানি নাটক রচনা করিলেন। কিন্তু ইহাদের কতকগুলি ফ্রটিও অপরিহার্য হইয়া উঠিল। কারণ, প্রাচীন ঐতিহাসিক বিষয়বস্তু নাট্যকারের সমসাময়িক একটি বিশিষ্ট ভাবের বাহন করিবার ফলে নাটকের ঐতিহাসিকত্ব যেমন বিনষ্ট হইল, তেমনই ইহাদের মধ্যে একটি অর্থও রস নিবিড় হইয়া উঠিতে পারিল না। কারণ, প্রাচীন গ্রীসের পান-পাত্রে আধুনিক সোডা-লিমনোনেড্ রক্ষা করা যাইতে পারে না। আলেকজান্ডারের ভারত আক্রমণের কালে ঊনবিংশ শতাব্দীর অর্থও ভারত সম্পর্কিত হিন্দুজাতীয়তাবোধের অস্তিত্ব ছিল না, সেইজন্য এই বিষয় অবলম্বন করিয়া নাটক রচিত হইলে ইহার চরিত্রসমূহ বিকৃত না করিয়া এই ভাব কিছুতেই প্রকাশ করা যাইতে পারে না। তদুপরি ঘটনাসমূহ ইতিহাসের পথে অগ্রসর হইতে বাধা পায়। তাহা হইলে দেখা যাইতেছে, এই শ্রেণীর নাটক ঐতিহাসিক নাটক হইতে পারে না; বাহা হয়, তাহার রোমাণ্টিক নাটক বলিয়া পরিচয় দেওয়া যাইতে পারে। জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঐতিহাসিক বীরত্ব-গাথা কীর্তন করিবার নামে এই প্রকার কয়েকখানি রোমাণ্টিক নাটক মাত্র রচনা করিয়াছেন।

কিন্তু আত্মপূর্বিক রোমাণ্টিক নাটক ও জ্যোতিরিন্দ্রনাথের এই রোমাণ্টিক নাটকে পার্থক্য আছে। আত্মপূর্বিক রোমাণ্টিক নাটকের মধ্যে নাট্যকার যে স্বাধীনতা গ্রহণ করিতে পারেন, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ তাহার এই শ্রেণীর কয়েকখানি নাটকে তাহা গ্রহণ করিতে পারেন নাই; কারণ, ঐতিহাসিক বিষয়বস্তু অবলম্বন করিবার ফলে ঐতিহাসিক ঘটনার মূল ধারা তাহার পক্ষে পরিত্যাগ করা সম্ভব হয় নাই। অতএব এক দিক দিয়া ইতিহাস ও অপর দিক দিয়া একটি বিশিষ্ট রাজনৈতিক চৈতন্য ইহাদের উভয়ের মধ্যে পড়িয়া জ্যোতিরিন্দ্রনাথের এই শ্রেণীর নাটকগুলির স্বার্থ রক্ষা সম্ভব হয় নাই। বিশেষতঃ ঐতিহাসিক চরিত্রগুলি তাহার বিশিষ্ট মতবাদ বা ভাব-প্রকাশের বাহন হিগাবে ব্যবহার করিবার জন্য অনেক সময়ই ইহাদের পূর্বপর নামঞ্জুর রক্ষা পায় নাই, তাহার ফলে চরিত্র-সৃষ্টির মধ্যেও ফ্রটি দেখা দিয়াছে।



জ্যোতিরিন্দ্রনাথের জীবনস্বতি হইতে উপরে যে অংশ উদ্ধৃত করা হইয়াছে, তাহা হইতেই বুঝিতে পারা যাইবে যে, ঊনবিংশ শতাব্দীর নব-প্রবুদ্ধ দেশাত্মবোধের চৈতন্য প্রকাশ করিবার জগুই তিনি ভারতের প্রাচীন ইতিহাস অবলম্বন করিয়া নাট্যরচনায় প্রবৃত্ত হইয়াছিলেন—একটি বিশিষ্ট ভাব প্রকাশ করাই ছিল তাঁহার মূখ্য উদ্দেশ্য, ইতিহাস কিংবা নাট্যশিল্পের স্রব্দাদা রক্ষা করা তাঁহার মূখ্য অভিপ্রায় ছিল না। তাঁহার ঐতিহাসিক নাটকগুলি একটি আধুনিক ভাব-প্রকাশেরই বাহন হইয়াছে মাত্র, বস্তু-নিষ্ঠা ও ঐতিহাসিক তথ্য-পরিবেশনের দিক দিয়া ইহাদের প্রায় কোন মূল্যই নাই।

জ্যোতিরিন্দ্রনাথের নাট্যরচনাকে প্রধানতঃ চারি শ্রেণীতে বিভক্ত করা যাইতে পারে—ঐতিহাসিক নাটক, গীতিনাটক, গ্রহসন ও অম্ববাদ। তিনি চারিখানি ঐতিহাসিক নাটক রচনা করেন এবং ইহাদের মধ্যেই তাঁহার নিজস্ব বৈশিষ্ট্যের পরিচয় পাওয়া যায়। কিন্তু পূর্বেই বলিয়াছি, তাঁহার ঐতিহাসিক নাটকগুলি রোমাণ্টিক লক্ষণাক্রান্ত; অতএব ইহাদিগকে ঐতিহাসিক নাটক না বলিয়া রোমাণ্টিক নাটক বলিয়া উল্লেখ করাই কর্তব্য। এই চারিখানি নাটকের মধ্যে তিনি খ্রীষ্টপূর্ব তৃতীয় শতাব্দীতে আলেকজান্ডারের ভারত আক্রমণের বিবরণ হইতে আরম্ভ করিয়া বাংলার মধ্যযুগের ইতিহাসোক্ত বর্ধমানরাজ কৃষ্ণরাম রায়ের বৃত্তান্ত পর্যন্ত গ্রহণ করিয়াছেন। মধুসূদন প্রবর্তিত ধারা অম্বসরণ করিয়া রাজস্থানের কাহিনী অবলম্বন করিয়াও তিনি দুইখানি নাটক রচনা করিয়াছেন। তাঁহার তিনখানি নাটকের মধ্যে দেশাত্মবোধ প্রতিষ্ঠা করিবার জগু যে দুই পরস্পর-বিরোধী শক্তি তিনি অবলম্বন করিয়াছিলেন, তাহা হিন্দু ও মুসলমান। কিন্তু হিন্দু ও মুসলমান একই দেশের সন্তান, সেইজগু তাহাদের বিরোধের ভিত্তর দিয়া দেশাত্মবোধের পরিবর্তে অনেক সময় সাম্প্রদায়িক স্বার্থস্বার্থেরই পরিচয় প্রকাশ পাইয়াছে। হিন্দুমেলার প্রতিষ্ঠার যুগে যে জাতীয়তা প্রসার লাভ করিয়াছিল, তাহা প্রকৃতপক্ষে হিন্দু জাতীয়তা; এই হিন্দু নব-জাগৃতির ভাব ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষার্ধের বাঙ্গালীর সমগ্র চিন্তার জগৎ আশ্রয় করিয়াছিল। জ্যোতিরিন্দ্রনাথের এই নাটক কল্পখানির ভিত্তর দিয়া ইহার সর্বপ্রথম অভিব্যক্তি দেখা দিয়াছিল। কিন্তু তাহা সত্ত্বেও জ্যোতিরিন্দ্রনাথের কোন সঙ্গীর্ণ সাম্প্রদায়িক বুদ্ধি ছিল এমন কথা বলিতে

পায়। যাই না। নবজাগ্রত এই হিন্দুজাতীয়তার ভাবটি অল্প কোন উপায়ে প্রকাশ করার কৌশল তাঁহার আয়ত্ত ছিল না। বলিয়াই মধ্যযুগের হিন্দু-মুসলমানের রাজনৈতিক বিরোধ অবলম্বন করিয়াই তিনি তাহা প্রকাশ করিতে বাধ্য হইয়াছিলেন।

ঐতিহাসিক নাটকগুলির পর জ্যোতিরিন্দ্রনাথের গীতি-নাটক কল্পনানির-  
কথা উল্লেখ করিতে হয়। তিনি তিনখানি ক্ষুদ্রাকৃতি গীতিনাটিকা রচনা করেন,  
কিন্তু ইহাদের মধ্য দিয়া জ্যোতিরিন্দ্রনাথ নিজস্ব কোন বৈশিষ্ট্য প্রকাশ  
করিতে পারেন নাই। তাঁহার প্রথম গীতি-নাটকখানি রচিত হইবার  
পূর্বেই রবীন্দ্রনাথের গীতি-নাটক রচনার যুগের সূত্রপাত হয়। তিনি প্রত্যক্ষ-  
ভাবে তাহা দ্বারা অনুপ্রাণিত হইয়া ইহাদের রচনায় হস্তক্ষেপ করিয়াছিলেন  
সত্য, কিন্তু ইহার গীতি-অংশ আত্মপূর্বিক রবীন্দ্রনাথ কর্তৃক রচিত।  
রবীন্দ্রনাথের সঙ্গীতগুলি ইহাদের মধ্যে ব্যবহৃত হইয়াছে বলিয়াই ইহাদের  
মূল্য প্রকাশ পাইয়াছে; কাহিনী-অংশেও রবীন্দ্রনাথের গীতিনাটকগুলির  
প্রভাব ইহাদের মধ্যে অত্যন্ত প্রকট। অতএব ইহাদের মধ্যে ঠাহার শিল্পকীর্তি  
সমৃদ্ধ হইয়া আছে, তিনি রবীন্দ্রনাথ, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ নহেন। অতএব  
ইহাদের মধ্য হইতে জ্যোতিরিন্দ্রনাথের কোন পরিচয় পাইবার উপায় নাই।

একখানি প্রহসন রচনার ভিতর দিয়া জ্যোতিরিন্দ্রনাথের নাট্যকার-জীবনের  
সূত্রপাত হইলেও, প্রহসন-রচনার প্রেরণাও জ্যোতিরিন্দ্রনাথের মৌলিক  
বা নিজস্ব ছিল না। পূর্ববর্তী যুগের প্রহসন রচনার ধারাটি অনুসরণ  
করিয়াই তিনি তাঁহার যুগে প্রহসন রচনায় প্রবৃত্ত হন, কিন্তু পূর্ববর্তী  
যুগের প্রহসন-রচয়িতাদিগের জীবন-দৃষ্টি ও শিল্পবোধ তাঁহার ছিল না। বলিয়াই  
তাঁহার রচিত প্রহসন কল্পনানি নিতান্ত প্রাণহীন বলিয়া বোধ হইবে। বাংলার  
সামাজিক জীবনের যে একটি বৃহত্তর বাস্তব ক্ষেত্র আছে, তাহা  
জ্যোতিরিন্দ্রনাথের নিকট অপরিচিত ছিল, সেইজন্য তাঁহার কোন প্রহসনের  
মধ্যেই কোন সমাজ ও জীবন-ভিজ্ঞাসা নাই। ইহারা তরঙ্গ-বিক্ষুব্ধ সমুদ্রের  
উপরিভাগে ভাসমান স্বপ্নায়ু ফেনঃপুঞ্জের মত—তরঙ্গের উপরেই ইহাদের  
জন্ম, তরঙ্গের উপরেই ইহাদের লয়—সমুদ্রের স্ফুর্ভীর তলদেশে যে অনন্ত  
রত্নসম্ভার আছে, ইহারা তাহার সন্ধানও জানেন না। জ্যোতিরিন্দ্রনাথের প্রহসন  
কল্পনানিও সমাজের স্ফুর্ভীর তলদেশের কোন সন্ধান রাখে নাই, ইহারা  
উপরিভাগেই শুভ্রহাস্তের ফেনঃপুঞ্জ বিস্তার করে মাত্র।

বাংলার সমাজ-জীবনের বৈচিত্র্যের সঙ্গে জ্যোতিরিন্দ্রনাথের ঘনিষ্ঠ পরিচয় ছিল না বলিয়া, তিনি যে কয়খানি মাত্র প্রহসন রচনা করিয়াছেন, তাহাদের মধ্যে বৈচিত্র্য কিংবা মৌলিকতা কিছুই দেখাইতে পারেন নাই; এমন কি মাত্র দুইখানি মৌলিক প্রহসন রচনা করিবার পরই তাঁহাকে অহুবাদের উপর নির্ভর করিয়া আরও দুই তিনখানি প্রহসন রচনা করিতে হয়। এমন কি, তাঁহার মৌলিক রচনা দুইখানিও পূর্ববর্তী নাট্যকার দীনবন্ধুর অহুকরণে রচিত; কিন্তু দীনবন্ধুর অহুকরণ করিতে গিয়াও জ্যোতিরিন্দ্রনাথ দোষটুকুই অহুকরণ করিয়াছেন, গুণটুকুর অহুকরণ করিতে পারেন নাই।

জ্যোতিরিন্দ্রনাথের দুই-তৃতীয়াংশ রচনাই অহুবাদ। তিনি সংস্কৃতের প্রায় সকল নাটকই বাংলায় অহুবাদ করিয়াছেন, তদুপরি ফরাসী ভাষা হইতে কয়েকখানি প্রহসনেরও 'স্বাধীন' অহুবাদ করিয়াছেন। ইংরেজী নাটকও একখানি অহুবাদ করিয়াছেন; শেষ জীবনে তিনি কেবলমাত্র অহুবাদের কার্ণেই আত্মনিয়োগ করিয়াছিলেন। অতএব তাঁহার অহুবাদ-গুলিই তাঁহার অঙ্গসংখ্যক মৌলিক রচনা প্রায় আচ্ছন্ন করিয়া রাখিয়াছে। একান্তভাবে প্রাচীন সংস্কৃত ও বৈদেশিক ভাষা হইতে অহুবাদ করিবার ফলে জ্যোতিরিন্দ্রনাথের দৃষ্টি কোনদিনই বাংলার নিজস্ব জলবায়ুর মধ্যে সীমাবদ্ধ হইয়া থাকিতে পারে নাই। বাংলা নাট্যসাহিত্যের মধ্যযুগে বাংলার নিজস্ব জলবায়ুর বাস্তব পরিবেশ উপেক্ষা করিবার যে প্রবণতা দেখা দিয়াছিল, জ্যোতিরিন্দ্রনাথের মধ্যে তাহার প্রথম উল্লেখযোগ্য পরিচয় প্রকাশ পাইয়াছে। একান্তভাবে জাতির প্রত্যক্ষ ও বাস্তব জীবন উপেক্ষা করিয়া কোন নাট্যকারই যে কোন দিক দিয়াই সাফল্য লাভ করিতে পারেন না, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ তাহার প্রমাণ। তাঁহার নাটক বাংলা নাট্যসাহিত্যের ঐতিহাসিকদের অহুসঙ্কানের বিষয় হইলেও সাধারণ পাঠকের নিকট মূল্যহীন।

জ্যোতিরিন্দ্রনাথ কচি ও ভাষার দিক দিয়া পূর্ববর্তী যুগের নাট্যকার হইতে অনেক দূর অগ্রসর হইয়া আসিয়াছিলেন। ইহাও বাংলা নাট্যসাহিত্যের মধ্যযুগেরই একটি বৈশিষ্ট্য ছিল। ঠাকুর-পরিবারের উন্নত কচিবোধ তাঁহার নাটক ও প্রহসন কয়খানির রচনায় নিয়োজিত হইলেও তখনও দীনবন্ধুর প্রভাব এতই প্রবল ছিল যে, তাঁহাকে অন্ততঃ তাঁহার প্রথম

প্রহসনখানির মধ্যে তাহা কতকাংশে স্বীকার করিয়া লইতে হইয়াছিল; কিন্তু পরে তিনি সহজেই সেই প্রভাব কাটাইতে পারিয়াছিলেন। বিশেষতঃ দীনবন্ধুর মত তাঁহার বাঙ্গালীর বাস্তব বা গ্রাম্যজীবন ভিত্তি ছিল না বলিয়া, এই বিষয়ে তিনি সহজেই স্বাধীন আদর্শ অনুসরণ করিবারও সুযোগ লাভ করিতে পারিয়াছিলেন।

জ্যোতিরিন্দ্রনাথ যদিও সংস্কৃত নাটকের অনুবাদই অধিক করিয়াছেন, তথাপি তাঁহার ভাষা কদাচ সংস্কৃত-ঘেঁষা কিংবা পণ্ডিতী বাংলা ছিল না। তিনি স্বা-সম্ভব সহজ ও সরল ভাষায় অনুবাদ করিয়াছেন, কিন্তু তিনি আলালী ভাষার পক্ষপাতী ছিলেন না—কদাচ তিনি তাহা ব্যবহার করেন নাই। যদিও পূর্ববর্তী যুগে রামনারায়ণ-মাইকেল-দীনবন্ধু এক জেগীর চরিত্রে আলালী ভাষার ব্যাপক প্রয়োগ করিয়াছেন, তথাপি জ্যোতিরিন্দ্রনাথ তাঁহাদের সে পথ পরিত্যাগ করিয়াছেন। ইহাও বাংলা নাট্যসাহিত্যের মধ্যযুগেরই একটি বৈশিষ্ট্য ছিল, এই যুগে নাটকে আলালী ভাষার প্রয়োগ অপ্রচলিত হইয়া গিয়াছিল। বঙ্কিমচন্দ্র আলালী ও পণ্ডিতী বাংলার মধ্যগা ঘে ভাষা আদর্শ ভাষা বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন, জ্যোতিরিন্দ্রনাথের ভাষা সেই ভাষা। সংস্কৃতের ব্যাপক অনুশীলনের ফলে তিনি যে সংস্কৃত শব্দসম্পদের সন্ধান পাইয়াছিলেন, তাহা তাঁহার অনুবাদ-রচনায় ব্যবহার করিয়া বাংলা ভাষাকে সেই যুগে সমৃদ্ধ করিয়াছিলেন। ইহা তাঁহার সাধনার একটি বিশিষ্ট দান। কিন্তু তাঁহার ভাষার সহজাত প্রাণশক্তি ছিল না, রামনারায়ণ-দীনবন্ধু, এমন কি মধুসূদন-মনোমোহনও তাঁহাদের রচনায় যে প্রবাদ-প্রবচন ও শব্দশৈলীর ব্যবহার করিয়াছেন, জ্যোতিরিন্দ্রনাথের রচনায় তাহাদের একান্ত অভাব ছিল, সেইজন্য তাঁহার ভাষা নিম্প্রাণ ও কৃত্রিম বলিয়া বোধ হয়। বাংলা নাট্য-সাহিত্যের মধ্যযুগে এই ভাষাই প্রায় সকলের আদর্শ হইয়াছিল।

ঐতিহাসিক বিষয়-বস্তু অবলম্বন করিয়া অথও ভারতীয় দেশাত্মবোধমূলক যে কয়খানি নাটক জ্যোতিরিন্দ্রনাথ রচনা করেন, তাহাদের মধ্যে ‘পুরু-বিক্রম’ নাটক অগ্রতম। গ্রীক দেশীয় দিগ্বিজয়ী বীর সেকেন্দর শাহর ভারত আক্রমণ ও পাঞ্জাব দেশীয় নরপতি পুরুর সহিত তাঁহার যুদ্ধের কাহিনী লইয়া ইহা রচিত। রাজা পুরুর বিক্রম ব্যতীতও ইহার মধ্যে কুহু প্রদেশের রাণী ঐলবিলার সহিত পুরুর প্রেম, ঐলবিলার প্রণয়াকাজক্ষী পাঞ্জাবের অন্ততম রাজা তক্ষশীলের সেকেন্দর শাহর নিকট আত্মসমর্পণ, তক্ষশীলের ভগিনী

অশালিকার সঙ্গে সেকেন্দর শাহর প্রেম ইত্যাদির কাহিনীও ইহাতে বর্ণিত হইয়াছে। যদিও সেকেন্দর শাহর ভারত আক্রমণের সময় অঞ্চল ভারতীয় জাতীয়তাবোধের উন্মেষ হয় নাই, তথাপি ইহাকে ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষ ভাগে উদ্ভূত ভারতীয় নূতন জাতীয়তাবোধের বাহন করা হইয়াছে। বক্তৃতায় ও সঙ্গীতে এই ভাবটি প্রকাশ করা হইয়াছে—

মিলে হবে ভারত-সন্তান, একতান মনপ্রাণ,  
গাও ভারতের যশোগান।  
ভারতভূমির তুলা আছে কোন স্থান  
কোন অস্ত্র হিমাত্রি সমান ॥—ইত্যাদি

কিন্তু তথাপি পুরুষে তাঁহার পাঞ্জাবের স্বরাজ্যে পুনঃপ্রতিষ্ঠিত করিয়া যখন সেকেন্দর শাহ পূর্ব ভারতের গঙ্গাতীরবর্তী দেশগুলি জয় করিবার অভিপ্রায় জানাইলেন, তখন পুরুষ আর তাঁহার সে কার্যে বাধা দিয়া অঞ্চল ভারতের স্বাধীন গৌরব রক্ষা করিবার কোন প্রয়াস পাইলেন না। তিনি প্রাণহিনীর সঙ্গে মিলিত হইয়া স্বরাজ্যে শান্তিতে বাস করিতে লাগিলেন।

নাটকটি মিলনাস্তক। ইহার মধ্যে কাহিনীর কোন জটিলতা নাই, কিংবা চরিত্রের কোন ক্রমবিকাশ নাই; যথার্থ নাট্যরচনার কোন কৌশল ইহাতে প্রদর্শিত হইতে পারে নাই। ইহার সংলাপ অনাবশ্যক দীর্ঘ ও পুনরাবৃত্তি-দোষভূত, বীরত্ব শূন্যগর্ভ বক্তৃতায় পৰ্ব্ববিস্তৃত। রক্তমাংসের চরিত্র ইহাতে প্রায় নাই বলিলেই চলে।

‘পুরুষবিক্রম’ নাটক রচনার পর জ্যোতিরিন্দ্রনাথ রাজস্থানের কাহিনী অবলম্বন করিয়া দেশাত্মবোধক দুইখানি নাটক রচনা করিলেন; তাহাদের প্রথমখানির নাম ‘সরোজিনী-নাটক’। কাহিনী-বিভাগ ও চরিত্রসৃষ্টির মধ্যে ইহাতে মাইকেল মধুসূদন দত্তের ‘কৃষ্ণকুমারী’ নাটকখানির প্রভাব অত্যন্ত স্পষ্ট হইলেও, ইহার মধ্যে নাট্যকারের দুই-একটি মৌলিক গুণও প্রকাশ পাইয়াছে—দেশাত্মবোধের ভাবটি ইহাতে প্রত্যক্ষ না হইয়া বরং এই মৌলিক নাট্যগুণই ইহার মধ্যে অধিকতর প্রত্যক্ষ বলিয়া বোধ হইবে। প্রথমেই কাহিনীটি এখানে সংক্ষেপে উল্লেখ করিতেছি—

দিল্লীর ‘হুলতান আলাউদ্দীন যখন দ্বিতীয় বার চিতোর আক্রমণ করিবার সঙ্কল্প করিতেছিলেন, তখন মেবারের রাণা লক্ষ্মণসিংহ তাঁহার কুল-দেবতা চতুর্ভুজা দেবীর মন্দির হইতে এক কপট আকাশ-বাণী শুনিতে পাইলেন যে,

‘সরোজ-কুসুম সম’ তাঁহার পরিবারের কোনও রমণীকে দেবীর সম্মুখে বলি না দিলে এবং তাঁহার ষাটশ পুত্র যুদ্ধক্ষেত্রে নিহত না হইলে চিতোর আলাউদ্দীনের আক্রমণ হইতে রক্ষা পাইবে না। মন্দিরে এক মুসলমান ব্রাহ্মণের ছদ্মবেশে ভৈরবাচার্য এই নাম লইয়া পৌরোহিত্য কার্বে নিযুক্ত ছিল—সে নিজেই এই কপট দৈববাণী করিয়াছিল, কিন্তু রাণা লক্ষ্মণসিংহ ইহা বিশ্বাস করিয়া নিজের কন্যা সরোজিনীকে দেবীর সম্মুখে বলি দিয়া চিতোর নিকটক করিতে চাহিলেন। সরোজিনীর প্রণয়ীর নাম বিজয়সিংহ, তাঁহার সঙ্গে সরোজিনীর বিবাহের কথাও প্রায় সব স্থির হইয়াছিল, নানা কারণে বিবাহের কার্বে বিলম্ব হইতেছিল। বিজয়সিংহ ইহাতে ঘোর আপত্তি করিলেন এবং এই বিষয় লইয়া লক্ষ্মণসিংহের সঙ্গে তাঁহার বিরোধ বাধিয়া গেল। লক্ষ্মণসিংহের মহিষী বিজয়সিংহের সহায়তায় সরোজিনীর নিরাপত্তার জন্ত চেষ্টা করিতে লাগিলেন; কিন্তু সরোজিনী যখন জানিতে পারিল যে, এই বিষয় লইয়া বিজয়সিংহের সঙ্গে তাহার পিতা লক্ষ্মণসিংহের বিবাদ বাধিয়া গিয়াছে এবং এইজন্ত তিনি তাহাকে বিজয়সিংহের হস্তে আর সমর্পণ করিবেন না বলিয়া ঘোষণা করিয়াছেন, তখন সরোজিনী নিজেই চতুর্ভুজার নিকট আত্মদান করিবার জন্ত ব্যগ্র হইয়া উঠিল। বলির আয়োজন যখন সম্পূর্ণ হইল, সেই মুহূর্ত্তে বিজয়সিংহ সহসা সদলবলে সেই মন্দির-প্রাঙ্গণে আবির্ভূত হইয়া সরোজিনীকে উদ্ধার করিয়া লইয়া গেলেন। রাজপুতদিগের মধ্যে আত্মকলহের স্বযোগ লইয়া আলাউদ্দীন চিতোর আক্রমণ করিলেন। তাঁহাকে বাধা দিতে গিয়া রাণা লক্ষ্মণসিংহ তাঁহার ষাটশ পুত্র সহ নিহত হইলেন। বিজয়সিংহও নিহত হইলেন। আলাউদ্দীন পদ্মিনী ভ্রমে সরোজিনীকে যখন ধরিতে আসিলেন, সেই মুহূর্ত্তে সরোজিনী জলন্ত অগ্নিকুণ্ডে ঝাঁপ দিয়া মৃত্যু বরণ করিল। অগ্ন্যাগ্ন রাজপুত ললনাদিগের সহিত পদ্মিনী ইতিপূর্বেই সেই পথের অম্ববর্তিনী হইয়াছিলেন।

নাটকখানি ছয় অঙ্কে সম্পূর্ণ। রাজপুত মহিলাদিগের আত্মত্যাগের গৌরবময় চিত্রটি বিস্তৃতভাবে বর্ণনা করিয়া ষষ্ঠ অঙ্কটি এই নাটকের অন্তর্ভুক্ত করা হইয়াছে—নতুবা পঞ্চমাঙ্কেই কাহিনী সমাপ্ত হইবার পক্ষে কোন বাধা ছিল না। নাটকের শেষ দৃশ্বে জলন্ত চিতার সম্মুখে রাজপুত রমণীদিগের এই গানটি বার বার উল্লেখ করা হইয়াছে—

জল্ জল্ চিতা, দ্বিগুণ, দ্বিগুণ,

পরশ সঁপিবে বিষবা বালা ।

জলুক জলুক চিতার আঙুন

জুড়াবে এখনি প্রাণের জ্বালা ।

এবং সর্বশেষে ভরত-বাক্যের মত ভারতের পরাধীনতার দুর্ভাগ্যের কথা দীর্ঘ কবিতায় এই ভাবে স্মরণ করা হইয়াছে—

স্বাধীনতা-রত্নহারা, অসহায়, অভাগা জননি !

ধন-মান-বত

পর- হস্তগত

পর-শিরে শোভে তব মুকুটের মণি । ইত্যাদি

এই নাটকের মধ্যে সরোজিনীর চরিত্রসৃষ্টি কতকটা সাফল্য লাভ করিয়াছে বলিয়া অস্বত্ব হইবে । যদিও এই বিষয়ে মাইকেলের কৃষ্ণকুমারীর চরিত্র জ্যোতিরিন্দ্রনাথের আদর্শ ছিল বলিয়া অস্বত্ব হয়, তথাপি সরোজিনীর মধ্যে কৃষ্ণকুমারী অপেক্ষা আত্মবোধ প্রবলতর ছিল বলিয়া মনে হয় । রাজপুত-নরনারীর জীবনে প্রতিকূল অবস্থার আবর্তের মধ্যে পড়িয়া ব্যক্তিগত স্বখদুঃখ-বোধ যে কী নির্ভরভাবে জলাঞ্জলি দিতে হইত, কৃষ্ণকুমারী ও সরোজিনীর চরিত্র তাহার প্রমাণ । এই বিষয়ে জ্যোতিরিন্দ্রনাথ সরোজিনীর মধ্যে যে স্বকোমল মানবিক অস্বত্বতির সজীব স্পর্শটুকু দান করিতে পারিয়াছেন, তাহা সাহিত্যের দৃষ্টিতে একেবারে উপেক্ষণীয় নহে । অগ্রান্ত চরিত্রের সঙ্গে বাস্তবতার সম্পর্ক ইহার মত এত স্পষ্ট বলিয়া অস্বত্ব করা যায় না ।

টডের রাজস্থানের কাহিনী অবলম্বন করিয়া মাইকেল মধুসূদন দত্ত যে বাংলা নাটক রচনা করিবার ধারা প্রবর্তন করিয়াছিলেন, তাহাই অস্বত্ব করিয়া জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ‘অশ্রমতী’ নামক একখানি পূর্ণাঙ্গ বিয়োগান্তক নাটক রচনা করেন । ইহাতে চিতোরের রাণা প্রতাপসিংহের শেষ জীবনের একটি কাহিনী অবলম্বন করা হইয়াছে । কাহিনীটি সংক্ষেপে এই—

প্রতাপসিংহের কন্যার নাম অশ্রমতী ; যেদিন মোগলসৈন্য প্রথম চিতোর আক্রমণ করে, সেইদিন তাঁহার জন্ম হইয়াছিল বলিয়া তাঁহার এই নাম রাখা হইয়াছিল । শৈশবাবধিই অশ্রমতী ভীল সর্দারের পরিবারে মানুষ হইতেছিলেন, তারপর যৌবনে উত্তীর্ণ হইলে ভীল সর্দার প্রতাপের হস্তে তাঁহাকে প্রত্যর্পণ করে—তখন হলদীঘাটের যুদ্ধের পর প্রতাপ রাজধানী ত্যাগ করিয়া সপরিবারে অরণ্য ও পর্বতে আশ্রয় লইয়াছিলেন । প্রতাপ কর্তৃক মানসিংহের অপমানের প্রতিশোধ গ্রহণ করিবার জন্য মানসিংহ প্রতাপের

কন্যা অশ্রমতীকে হরণ করিয়া মোগল-হস্তে সমর্পণ করিবার বড়যন্ত্র করিলেন। একদিন মোগলসৈন্য আশ্রয়স্থল হইতে অশ্রমতীকে হরণ করিয়া লইয়া যায়। রাজকুমার সেলিম প্রতাপের বিরুদ্ধে মোগলসৈন্যের অধিনায়ক হইয়া চিতোর আক্রমণ করিয়াছিলেন। তিনি অশ্রমতীকে দেখিয়া মুগ্ধ হইয়া যান এবং তাঁহাকে বিবাহ করিবার সঙ্কল্প করেন। অশ্রমতীও সেলিমকে দেখিয়া মুগ্ধ হন—এবং তিনিও এই বিবাহে আনন্দের সঙ্গে সম্মতি দান করেন। প্রতাপের কন্যা মোগলের সঙ্গে পরিণয়-পাশে বদ্ধ হইতেছে জানিতে পারিয়া প্রতাপের গৌরবোজ্জ্বল পরিবারকে এই কলঙ্কের হাত হইতে ত্রাণ করিবার জন্ত প্রতাপের ভ্রাতা শক্তসিংহ আকবরের সভাকবি পৃথ্বীরাজের সঙ্গে অশ্রমতীর বিবাহ দিবার সঙ্কল্প করিলেন। ইহাতে সেলিমের মনেও এক মিথ্যা সন্দেহের উদয় হইল যে, অশ্রমতী পৃথ্বীরাজের প্রতি অহুরাগিণী। এই সন্দেহের বশবর্তী হইয়া তিনি পৃথ্বীরাজকে বধ ও অশ্রমতীকে অস্ত্রাঘাতে অজ্ঞান করিয়া ফেলিয়া চলিয়া যান। শক্তসিংহ অশ্রমতীকে লইয়া গিয়া পুনরায় প্রতাপের নিকট অর্পণ করেন। প্রতাপ তখন মৃত্যুশয্যায়া। তিনি তাঁহার কন্যার সেলিমের প্রতি অহুরাগের কথা জানিতে পারিয়া তাঁহাকে বিষপান করিয়া মৃত্যুবরণ করিতে আদেশ দিলেন। তারপর শক্তসিংহের মুখ হইতে তাঁহার নিঃকলঙ্কতার কথা জানিয়া তাঁহাকে আজীবন কৌমার্য ব্রত অবলম্বন করিয়া যোগিনীর জীবন-যাপন করিতে বলিলেন। প্রতাপের মৃত্যু হইল।

‘অশ্রমতী’ নাটকের মধ্যে মাইকেল মধুসূদন দত্তের ‘কৃষ্ণকুমারী’ নাটকখানির প্রভাব অত্যন্ত সুস্পষ্টভাবে অনুভব করা যায়। বিশেষতঃ অশ্রমতীর চরিত্র ও কৃষ্ণকুমারী-চরিত্র প্রায় অভিন্ন উপাদানে গঠিত বলিয়াই অনুভূত হইবে। নায়িকা অশ্রমতীর মৃত্যুর ভিতর দিয়া নাট্যকাহিনী সমাপ্ত হয় নাই সত্য, কিন্তু তাহা হইলেও তাঁহার জীবনের পরিণতিও মৃত্যুর মতই ভয়াবহ। যে বিষ অধর-সংলগ্ন করিয়াও শেষ পর্যন্ত পিতার কথায় তিনি নামাইয়া লইয়া আসিয়াছিলেন, তাহার ক্রিয়া তাহার মধ্যে নিবৃত্ত হয় নাই। নাটকের শেষ দৃশ্বে তাঁহাকে দেখিলাম আশানচ্যরিণী, প্রণয়াম্পদ সেলিমও তাঁহাকে মৃত বলিয়া মনে করিয়াছেন,—অতএব শেষ মুহূর্তে তাঁহার প্রতি তাঁহার পিতার অমুগ্রহ মৃত্যু-নিগ্রহেরই নামান্তর মাত্র।

রাজকুমার সেলিমের চরিত্রটি এই নাটকের অন্ততম লক্ষ্য করিবার বিষয়। শেষ মুহূর্তে তাহার মানসিক দৃষ্টিটি মানবিক অনুভূতিতে সরস হইয়া,



উঠিয়াছে। প্রতাপ ও মানসিংহের স্বন্দর ভিতর পড়িয়া দুইটি প্রফুটোমুখ পুষ্পকোরক যে কি ভাবে শুকাইয়া গেল, অশ্রু ও সেলিমের চরিত্রের ভিতর দিয়া নাট্যকার তাহা পরম সহানুভূতির সঙ্গে চিত্রিত করিয়াছেন।

রাজস্থানের ইতিহাসের পর মধ্যযুগের বাংলার ইতিহাস অবলম্বন করিয়াও জ্যোতিরিন্দ্রনাথ একখানি দেশাত্মবোধক নাটক রচনা করিয়াছিলেন—তাহার নাম ‘স্বপ্নময়ী’ নাটক। বর্ধমানের রাজা কৃষ্ণরাম রায়ের বিরুদ্ধে শুভসিংহের বিদ্রোহের কাহিনী অবলম্বন করিয়া এই নাটক রচিত। কৃষ্ণরামের কন্যার নাম স্বপ্নময়ী। কি ভাবে যে শুভসিংহ সাধুর ছদ্মবেশ ধরিয়া স্বপ্নময়ীর প্রণয় লাভ করিয়া বর্ধমান রাজপ্রাসাদ-সম্বন্ধে সকল সংবাদ অবগত হইলেন এবং একদিন প্রাসাদ আক্রমণ করিলেন, তারপর তাঁহার অহুচর সুরভমল প্রাসাদে অগ্নি-সংযোগ করিয়া দিয়া বৃদ্ধ রাজার মৃত্যু ঘটাইল—এই সকল কাহিনী ইহাতে বর্ণিত হইয়াছে। শুভসিংহ হিন্দুর প্রতি অত্যাচারকারী ঔরঙ্গজীবের অহুগত রাজা কৃষ্ণরাম রায়ের বিরুদ্ধে যুদ্ধ ঘোষণা করিবার উদ্দেশ্যে বর্ধমানের প্রাসাদ আক্রমণ করিয়া অর্থ সংগ্রহের চেষ্টা করেন, বর্ধমান-রাজহুতি স্বপ্নময়ীকে দেশাত্মবোধে উদ্বুদ্ধ করিয়া দিয়া এই বিষয়ে তাঁহার সহায়তা লাভ করেন। বৃদ্ধ রাজার মৃত্যুর পর স্বপ্নময়ীকে প্রবঞ্চনা করিয়া তাঁহার কার্ণাটকার করিবার জন্ত আত্মদানিতে শুভসিংহ আত্মহত্যা করেন, স্বপ্নময়ীও উন্মাদিনী হইয়া নিরুদ্দেশ হইয়া যান।

এই নাট্যকাহিনীর মধ্যে দেশাত্মবোধ জাগ্রত করিয়া তুলিবার অবকাশ খুব প্রচুর ছিল না, সেইজন্য ইহাতে যাহা জাগ্রত করিয়া তোলা হইয়াছে তাহা সাম্প্রদায়িক বিদ্বেষ। বিধর্মী ঔরঙ্গজীব হিন্দুদিগকে নানা দিক হইতে উৎপীড়ন করিতেছেন, এইজন্য তাঁহার বিরুদ্ধে শুভসিংহের বিদ্রোহ। অতএব ধর্ম ইহার লক্ষ্য, দেশ ইহার লক্ষ্য নহে। ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষভাগে ‘হিন্দুমেলা’র ভিতর দিয়া এ দেশে যে দেশাত্মবোধের উন্মেষ হইয়াছিল, তাহা এই হিন্দু সাম্প্রদায়িকতার প্রভাব হইতে সম্পূর্ণ মুক্ত ছিল না—জ্যোতিরিন্দ্রনাথের এই নাটকখানির মধ্যে তাহারই পরিচয় পাওয়া যাইবে।

স্বপ্নময়ীর চরিত্রও জ্যোতিরিন্দ্রনাথের পরিকল্পিত এক আদর্শ চরিত্র। ইহার মধ্যে রক্তমাংসের সম্পর্ক খুব সহজে অনুভব করা যায় না। জ্যোতিরিন্দ্রনাথের এই একই শ্রেণীর তিনটি চরিত্র অশ্রমতী, সরোজিনী ও

অল্পময়ীর মধ্যে অল্পময়ীর পরিকল্পনা সর্বাপেক্ষা আবাস্তব; সেইজন্য তাঁহার অল্পময়ী নাম সর্বাপেক্ষা সার্থক।

শুভসিংহের চরিত্রটি নাট্যকার নায়কোচিত গুণদীপ্ত করিতে চাহিয়াছিলেন, কিন্তু তাঁহার এই প্রয়াস সার্থক হইয়াছে বলিয়া মনে হইবে না। অন্তান্ত চরিত্রের মধ্যেও উল্লেখ করিবার মত কিছুই নাই।

জ্যোতিরিন্দ্রনাথের গীতিনাট্য সম্বন্ধে এখন কিছু বলিতে হয়। রাধাকৃষ্ণের দোল-লীলা অবলম্বন করিয়া তাঁহার ‘বসন্ত-লীলা’ রচিত; ইহার কাহিনীর মধ্যে কোন বৈচিত্র্য নাই, সঙ্গীতগুলিই ইহার বৈশিষ্ট্য, কিন্তু ইহারও সঙ্গীতগুলি রবীন্দ্রনাথ কর্তৃক রচিত, অতএব ইহার মধ্যেও জ্যোতিরিন্দ্রনাথের নিজস্ব কোন বৈশিষ্ট্য প্রকাশ পাইবার সুযোগ পায় নাই।

জ্যোতিরিন্দ্রনাথের ‘পুনর্বসন্ত’ নামক ক্ষুদ্র গীতিনাট্যখানিতে রবীন্দ্রনাথের প্রথম যুগের গীতিনাট্যগুলির প্রভাব এতই স্পষ্ট যে, ইহার মধ্যে তাঁহার নিজস্ব কোন প্রতিভা বিকাশ পাইবার সুযোগ পায় নাই। ইহার সঙ্গীত, সংলাপ ও কাহিনী সমস্তই রবীন্দ্র-ভাবে অমুপ্রাণিত, জ্যোতিরিন্দ্রনাথের নিজস্ব নাট্যরচনার ধারার সঙ্গে ইহার যোগ নাই। ইহাকে উর্বশীর প্রতি আসক্ত সন্দেহ করিয়া শচীদেবী অভিমান করিলেন, অভিমানের সমাপ্তির সঙ্গে সঙ্গে নাট্যকাহিনীর যবনিকাপাত হইল। রবীন্দ্রনাথ-রচিত প্রেমসঙ্গীতগুলিই এই নাট্যকার বৈশিষ্ট্য; অতএব ইহার জগৎ কৃতিত্ব তাঁহারই প্রাপ্য—জ্যোতি রিন্দ্র-নাথের প্রাপ্য নহে।

জ্যোতিরিন্দ্রনাথের ‘ধ্যানভঙ্গ’ নামক গীতিনাট্যকার মধ্যে মদন-ভাস্কর বৃত্তান্তটি অবলম্বন করা হইয়াছে। নাট্যকার পরিশিষ্টে ‘কুমার-সম্ভব’ কাব্যের তৃতীয় সর্গের কতকাংশের পটভূমি দেওয়া হইয়াছে। ইহার কাহিনীর পরিকল্পনায় কালিদাসের প্রেরণা রহিয়াছে এবং ইহার মধ্যে যে কয়েকটি উল্লেখযোগ্য সঙ্গীতের যোজনা করা হইয়াছে, তাহাও রবীন্দ্রনাথ কর্তৃক রচিত। জ্যোতিরিন্দ্রনাথের নিজস্ব বলিতে ইহার মধ্যেও কিছুমাত্র নাই।

প্রহসন রচনায় জ্যোতিরিন্দ্রনাথের বৈশিষ্ট্য তাঁহার প্রথম রচনাখানির ভিতর দিয়াই প্রকাশ পাইয়াছিল, ইহার নাম ‘কিঞ্চিৎ জলযোগ’। আদিকের দিক দিয়া ইহার মধ্যে দীনবন্ধুর প্রভাব অমুভূত হইলেও, ভাবের দিক দিয়া ইহা দীনবন্ধুর ছায়াটুকুও স্পর্শ করিতে পারে নাই। মত্তপান, বেঞ্চাসক্তি, জী-স্বাধীনতার প্রতি ব্যঙ্গবিদ্রোহ ইত্যাদি বিষয় পূর্ববর্তী প্রহসন-রচয়িতাদিগের

নিকট হইতে তিনি গ্রহণ করিয়াছেন। এই সকল বিষয়ের কুফল কিংবা পারিবারিক ও সামাজিক জীবনের উপর ইহাদের প্রতিক্রিয়া দেখান তাঁহার ইচ্ছা ছিল না—ইহারা কেবল মাত্র তাঁহার লঘু হাস্যের স্থলভ উপকরণ জোগাইয়াছে মাত্র। হাস্যরসের সুগভীর স্তরে যে এক অতি সূক্ষ্ম করুণ রস প্রচ্ছন্ন হইয়া থাকে, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ তাহার সন্ধান পান নাই; দীনবন্ধু তাহার সন্ধান জানিতেন। অতএব আঙ্গিকের দিক দিয়া জ্যোতিরিন্দ্রনাথ দীনবন্ধুর কতকটা অঙ্করণ করিলেও, দীনবন্ধুর সেই সুগভীর অন্তর্দৃষ্টি অঙ্কসরণ করিতে পারেন নাই। দীনবন্ধুর দোষটুকু তিনি অঙ্কসরণ করিয়াছেন, কিন্তু তাঁহার গুণটুকু অঙ্করণ করিতে পারেন নাই।

‘কিঞ্চিৎ জলযোগে’র বিষয়বস্তু নিতান্ত সাধারণ। এক বেকার ব্যক্তি পাওনাদারের তাড়া খাইয়া শিক্ষিতা মহিলা বিধুমুখীর পরিভ্রান্ত পাঙ্গীতে ঢুকিয়া পড়ে। বেহারারা, তাহাদের কর্ত্রী পাঙ্গীতে প্রবেশ করিয়াছেন ভাবিয়া, তাহাকে লইয়াই গৃহে আসিয়া উপস্থিত হয়। বেকার পেরুরাম পাঙ্গী হইতে গোপনে নামিয়া সেই বাড়ীতেই আশ্রয় লয়। অতঃপর বিধুমুখী একজন খ্রীষ্ট-ধর্মপ্রচারকের সঙ্গে গভীর রাত্রে বাড়ী ফিরেন, পেরুরামের সঙ্গে তাঁহার সাক্ষাৎ হয়, তাঁহার স্বামী তাঁহাকে সন্দেহ করেন কিনা পেরুরামের সাহায্যে তিনি তাহা পরীক্ষা করেন; দেখা গেল, তিনি তাঁহাকে প্রকৃতই সন্দেহ করেন। বিধুমুখীও পেরুরামের নিকট প্রাপ্ত এক টুকরা চিঠিতে জানিতে পারেন, তাঁহার স্বামী এক বেস্তার প্রতি আসক্ত। পেরুরামের সহায়তার উভয়ের প্রতি উভয়ের সন্দেহের নিরসন হয়। পেরুরাম সেই গৃহেই উভয়ের অসুগ্রহে একটি চাকুরি লাভ করে, তাহারও বেকার জীবনের অবসান হয়।

কাহিনীর অস্বাভাবিকতার কথা বাদ দিলেও ইহার বিস্তারিত মধ্য দিয়া নাট্যকার যে একটি বথার্থ নাটকীয় কৌশল দেখাইয়াছেন, তাহা অস্বীকার করিবার উপায় নাই। সে যুগের প্রহসনগুলির অধিকাংশই নম্রা আত্মীয় হইত, অর্থাৎ তাহাতে চিত্রের পার্শ্বে চিত্র স্থাপন করিয়া সমাজের রূপ অঙ্কিত করা হইত; তাহাতে বিভিন্ন চিত্রের ভিতর দিয়া কাহিনীগত একটি সুনিবিড় ঐক্য গড়িয়া উঠিবার অল্পই সুযোগ লাভ করিত। কিন্তু জ্যোতিরিন্দ্রনাথের এই প্রথম প্রহসনখানির বিভিন্ন দৃশ্য, চরিত্র ও ঘটনাগুলি এমন ভাবে পরস্পর আপেক্ষিক করিয়া পরিকল্পিত হইয়াছে যে, কাহিনীর শেষ মুহূর্তে আসিয়া না

পৌছিলে কাহারও সম্যক্ তাৎপর্য উপলব্ধি করিতে পারা যায় না। ইহা নাট্যকীয় কাহিনী-পরিবর্তনকার একটি বিশিষ্ট গুণ। জ্যোতিরিন্দ্রনাথের যে এই গুণ আয়ত্ত ছিল, তাহা তাঁহার প্রথম রচনাখানি হইতেই বুঝিতে পারা যাইবে। কিন্তু ইহা নাটকের বহিরঙ্গগত গুণ, অন্তরঙ্গগত গুণ নহে।

‘কিঞ্চিৎ জলযোগে’র মধ্যে চরিত্রসৃষ্টির কোন প্রয়াস সার্থকতা লাভ করিতে পারে নাই। ইহার নায়িকা বিধুমুখী বহুরূপীর মত অভিনয় করিয়াছেন মাত্র। জীশিকার নামে সেদিন সমাজে ধাঁহারা আতঙ্কগ্রস্ত হইয়া পড়িয়াছিলেন, ইহার সঙ্গে কোন প্রত্যক্ষ পরিচয় স্থাপন না করিয়াই ধাঁহারা এক অমূলক ভয়ে সেদিন কটকিত হইয়াছিলেন, তাঁহাদেরই মনোভাব এই বিধুমুখী-চরিত্র-পরিবর্তনকার ভিতর দিয়া প্রকাশ পাইয়াছে। পূর্ববর্তী যুগের প্রহসনগুলি যেমন বাংলার ধূলিমাটির উপর দিয়া নিজেদের পথের চিহ্ন আঁকিয়া চলিয়াছিল, এই যুগে তাহা এই সর্বপ্রথম ধূলিমাটির উদ্দেশ্যে উঠিয়া গেল।

সামাজিক প্রহসনও যদি বাস্তব জীবনের প্রত্যক্ষ ক্ষেত্র হইতে উপাদান সংগ্রহ করিতে পরাধুর্ন হয়, তবে কোন উদ্দেশ্যই যে তাহা দ্বারা সিদ্ধ হইতে পারে না, তাহার প্রমাণ জ্যোতিরিন্দ্রনাথের ‘অলীকবাবু’ নামক প্রহসন। সামাজিক প্রহসনের ভিতর দিয়া অধিকাংশ নাট্যকারই তাঁহাদের বিশিষ্ট সামাজিক মতবাদগুলি প্রকাশ করিয়াছেন সত্য, কিন্তু তথাপি এই উদ্দেশ্য সাধন করিতে গিয়া প্রত্যক্ষ জীবন ও জগৎকে ধাঁহারা উপেক্ষা করিয়াছেন, তাঁহাদের বক্তব্য অস্পষ্ট ও উদ্দেশ্য ব্যর্থ হইয়াছে। ‘অলীকবাবু’র সমাজ ও চরিত্র-পরিবর্তন কোন বাস্তব ক্ষেত্র হইতে উদ্ভূত হয় নাই, নাট্যকারের নিজস্ব কল্পনার ক্ষেত্র হইতেই উদ্ভূত হইয়াছে, সেইজন্য ইহার মধ্যে নাট্যকারের একটি বিশিষ্ট বক্তব্য থাকিলেও তাহা অস্পষ্ট ও কার্যকরী হইয়া উঠিতে পারে নাই। বঙ্কিমের উপন্যাস পাঠ করিয়া ধনিকত্তা হেমাদিনী কি ভাবে উপন্যাসের নায়িকার মত আচরণ করিতেছে, তাহার ব্যঙ্গচিত্র ইহাতে প্রদর্শিত হইয়াছে এবং ইহাতে নাট্যকার হেমাদিনীর চরিত্র হইতে সকল প্রকার স্বাভাবিকতা বর্জন করিয়া তাহাকে একটি বাজা গানের সখীর মত সাজাইয়া আসরে দাঁড় করাইয়াছেন। প্রহসনে স্বাভাবিকতা আপাতকল-দ্বায়িনী হইলেও পরিণাম-নিফল। আত্মপূর্বিক স্বাভাবিকতা এই প্রহসন-খানিকে পরিণাম-নিফল করিয়াছে।

ইহার প্রধান চরিত্র অলীক। ইহার কোন বাস্তবরূপ নাই, ইহা ছায়ারূপী মাত্র। মিথ্যাবাদী ভণ্ড ও প্রবঞ্চক চরিত্রও যথার্থ বাস্তব অথচ হাস্যরসোজ্জ্বল করিয়া চিত্রিত করা যাইতে পারে এবং ইতিপূর্বেই বাংলা নাট্যসাহিত্যে তাহার প্রয়াসও যে কোন কোন ক্ষেত্রে সার্থক হইয়াছে তাহাও সত্য, কিন্তু অলীক-চরিত্রের সঙ্গে তাহাদের কোন যোগ নাই। ইহা অবসর-বিনোদনের জন্ত বৈঠকখানায় বসিয়া এক নিঃশ্বাসে শেষ করিয়া ফেলা একটি হাস্য গল্পের মত। জোরাল গল্পের যে একটি ধর্ম আছে, ইহার তাহাও নাই; ইহার কাহিনীর কোন অংশেই কোন ঔৎসুক্য সৃষ্টি করিবার প্রয়াস নাই, ঘটনার উত্থান-পতন নাই, কাহিনী একটানা কতকগুলি বক্তৃতার ভিতর দিয়া যেন শেষ পর্যন্ত গড়াইয়া গিয়াছে, আপনার শক্তিতে অগ্রসর হইয়া যাইতে পারে নাই।

মুর্থ ও ভণ্ডচরিত্র অলীক কেবলমাত্র প্রতারণার উপর নির্ভর করিয়া ধনিকত্বা হেমাঙ্গিনীকে বিবাহ করিতে চাহিয়াছিল। কিন্তু সে স্বয়ং নিজে এই প্রতারণার জাল যে-ভাবে পাতিয়াছিল, তাহাতে তাহার উদ্দেশ্য মুহূর্তেই ব্যর্থ হইয়া যাইবার উপক্রম হইয়াছিল। এই বিষয়ে সে গদাধর নামক আর এক ধূর্তের সহায়তা লাভ করিয়াছিল এবং সে যখন তাহার সকল উদ্দেশ্য প্রায় সার্থক করিয়া তুলিবার উপক্রম করিয়াছিল, সেই মুহূর্তেই সে নিজে হইতেই সকল বিষয় প্রকাশ করিয়া দিয়া অলীকের সকল স্বপ্ন নিফল করিয়া দিল। গদাধরের আচরণ এই প্রহসনের মধ্যে সর্বাপেক্ষা অস্বাভাবিক। সে কপটতার আশ্রয় গ্রহণ করিয়া অলীকের সকল মিথ্যা কথা সত্য প্রতিপন্ন করিয়া দিলেও, অলীক এই বিষয়ে কিছুই জানিত না; অথচ একই গদাধর কখনও হিন্দুস্থানী সাজিয়া, কখনও চীনাওয়ান সাজিয়া, কখনও সম্রাস্ত বাঙ্গালী সাজিয়া একই দৃশ্যের মধ্যে যে একজন বিজ্ঞ ব্যক্তিকে বারবার প্রতারণা করিতেছে, ইহার পরিকল্পনা যেমন অস্বাভাবিক, তেমনই পীড়াদায়ক বলিয়া মনে হইবে।

হেমাঙ্গিনীর পিতা সত্যসিদ্ধ বাবুর আচরণ যেমন অস্বাভাবিক, সম্রাস্ত ব্যক্তি জগদীশবাবুর আচরণও তেমনই অসঙ্গত। জগদীশবাবু তাহার ‘পদ-রজঃ প্রত্যাশিত’ নিতান্ত অহুগৃহীত এক ব্যক্তির পত্র প্রাপ্তিমাত্র তাহার পুত্রের সঙ্গে সাক্ষাৎ করিবার জন্ত স্বয়ং তাহার অহুসন্ধান করিয়া তাহার গৃহে আসিয়া একাকী উপস্থিত হইলেন। প্রহসনের শেষাংশে

অলীককে সকল দিক দিয়া প্রত্যাহার প্রতিপন্ন করিয়া ইহার উপসংহার করিতে হইবে, যেন ইহাই মনে করিয়া নাট্যকার তাঁহার অবতারণা করিয়াছেন। কাহিনীর পরিণতি পর্যন্ত ঔৎসুক্য (suspense) রক্ষা করিতে না পারিলে নাটকই হউক, প্রহসনই হউক কাহারও উদ্দেশ্য যে সফল হইতে পারে না, ‘অলীকবাবু’ই তাহার প্রমাণ। জ্যোতিরিন্দ্রনাথ বাংলার বিস্তৃত প্রাণরস-সমৃদ্ধ প্রান্তরের সবুজ তৃণাশ্রী ভূমির উপর দিয়া নম্রপদে পদচারণা করিতে পারেন নাই; তাহা হইলে বাঙ্গালীর বিচিত্র জীবনের স্পর্শে যে পুলক-শিহরণ অমুভব করিতে পারিতেন, তাহা হইতে তাঁহার প্রহসন রচনা সার্থকতর হইতে পারিত। কৃত্রিম পরিবেশের মধ্যে স্থানিবিড় জীবনরসের অভাব আছে, ইহা বহুরূপীর অঙ্গসজ্জার মত—এই সজ্জা বাহিরের, অন্তরের নহে। সেইজন্তই জ্যোতিরিন্দ্রনাথের ‘অলীকবাবু’ ক্ষণিক চোখ ভুলাইলেও মনের উপর দাগ কাটিতে পারে না।

দীনবন্ধু মিত্রের ‘বিদ্যে পাগুলা বুড়ো’র অমুকরণে যে সকল প্রহসন অনতিকাল ব্যবধানে রচিত হইয়াছিল, তাহাদের মধ্যে জ্যোতিরিন্দ্রনাথের ‘হিতে বিপরীত’ অন্ততম। এক বৃদ্ধ কৃপণ চতুর্থবার দার পরিগ্রহ করিতে গিয়া কি প্রকার লাহুনা ভোগ করিয়াছিল, তাহারই একটি গতানুগতিক কাহিনী ইহাতে সংক্ষিপ্তভাবে বর্ণিত হইয়াছে। ইহার মধ্যে কোন গুঢ় ইঙ্গিত কিংবা সূক্ষ্ম রসভাস নাই, দীনবন্ধুর অমুকরণ ইহাতে এত প্রকট যে ইহাতে নাট্যকারের কোন মৌলিক বৈশিষ্ট্য প্রকাশের অবকাশ ঘটে নাই।

জ্যোতিরিন্দ্রনাথের ‘দারে পড়ে দার-গ্রহ’ নামক প্রহসনখানি বিখ্যাত ফরাসী লেখক মোলিয়ার রচিত ‘মারিয়াজ ফোসে’ নামক প্রহসনের ছায়াতলে রচিত হইলেও, ইহার মধ্যে নাট্যকার যে দুইটি স্বাধীন দৃশ্যের অবতারণা করিয়াছেন, তাহা বিশেষ উপভোগ্য হইয়াছে—একটি দৃশ্য এদেশের একজন নৈসামিক পণ্ডিত ও আর একটি দৃশ্য একজন বৈদাস্তিক পণ্ডিতকে অবলম্বন করিয়া পরিকল্পিত। দৃশ্য দুইটির পরিকল্পনায় সূক্ষ্ম রসবোধ ও গভীর পাণ্ডিত্যের পরিচয় প্রকাশ পাইলেও, কাহিনীর সঙ্গে ইহারা স্থানিবিড় ঘোগ স্থাপন করিতে পারে নাই; অতএব সমগ্রভাবে প্রহসনখানির উপর ইহাদের কোন কার্যকর প্রভাব নাই—কেবলমাত্র বিচ্ছিন্ন দৃশ্য হিসাবেই ইহাদের মূল্য স্বীকার করিতে হয়। কাহিনীর অন্তান্ত অংশে বিজাতীয় লক্ষণ অত্যন্ত প্রকট বলিয়া ইহার যথার্থ রসোপলব্ধিতে বাধা হয়।

## তৃতীয় অধ্যায়

( ১৮৭৭—১৯১২ )

### গিরিশচন্দ্র ঘোষ

গিরিশচন্দ্র ঘোষ তাঁহার সমসাময়িক কালে বাংলা নাট্যকাররূপে সর্বাধিক জনপ্রিয়তা অর্জন করিয়াছিলেন। তিনি তাঁহার নিজস্ব প্রতিভা ও অধ্যবসায় দ্বারা বাংলা নাট্যরচনার তৎকালীন প্রচলিত ধারাটি বহুদূর পর্যন্ত অগ্রসর করিয়া দিয়াছিলেন; তাঁহার সমসাময়িক এবং পরবর্তী কাল পর্যন্তও সেই ধারা অনুসরণ করিয়া বাংলার কয়েকজন বিশিষ্ট নাট্যকার নিজেদের যশ প্রতিষ্ঠা করিয়া গিয়াছেন। গিরিশচন্দ্রের প্রতিভার বৈশিষ্ট্যটুকু বুঝিতে পারিলেই এই যুগের সকল প্রতিষ্ঠাবান্ নাট্যকারেরই বৈশিষ্ট্যের পরিচয় লাভ করা সহজ হইবে।

গিরিশচন্দ্র তাঁহার নাট্যকার-জীবনের সূত্রপাত হইতেই তাঁহার সমসাময়িক সমাজের রস ও রুচি সম্পর্কে অত্যন্ত সতর্ক ও অবহিত ছিলেন। তিনি প্রথম হইতেই এই বিষয়ে উন্মুক্ত ও সজাগ দৃষ্টি লইয়া নাট্যরচনার প্রবৃত্ত হইয়াছিলেন, একান্ত আত্ম-সচেতনতার পরিবর্তে প্রত্যেক সমাজ-চৈতন্য দ্বারাই তাঁহার নাট্যসাহিত্য সজীবিত করিয়া লইয়াছিলেন। ইহাই গিরিশচন্দ্রের জনপ্রিয়তার সর্বাপেক্ষা উল্লেখযোগ্য কারণ। ইংরেজ সমালোচকের এই উক্তি বহুি সত্য বলিয়া স্বীকার করিতে হয় যে, 'the great dramatist of a period when drama has flourished has always produced his plays for performance in the theatre of his own time, by the actors of his own time and for the spectators of his own time' তাহা হইলে গিরিশচন্দ্রকে বাংলা সাহিত্যের সর্বশ্রেষ্ঠ নাট্যকার বলিয়া নির্দেশ করিতে হয়; কিন্তু এই সঙ্গে এই কথাও স্বীকার করিতে হয় যে, তাঁহার শ্রেষ্ঠতা তাঁহার সমসাময়িক কালের গণ্ডী উত্তীর্ণ হইয়া আসিতে পারে নাই। অতএব ইংরেজ নাট্যকার সেক্সপীয়ার কিংবা সংস্কৃত নাট্যকার কালিদাসের সঙ্গে তাঁহার তুলনা হইতে পারে না। কিন্তু তাঁহার রচনার বিস্তৃতি ও বৈচিত্র্য অনেক সময় এই প্রশংসা করিয়া থাকে।

গিরিশচন্দ্রের যখন আবির্ভাব হয়, তখনও বাংলা নাট্যসাহিত্যের দুইটি ধারা পরস্পর স্বাতন্ত্র্য রক্ষা করিয়া অগ্রসর হইয়া চলিয়াছিল—একটি গীতাভিনয়ের ধারা ও অপরটি ইংরেজি নাট্যসাহিত্যের প্রত্যক্ষ প্রভাব-স্রষ্টা বাংলা নাটকের ধারা। পাশ্চাত্য আদর্শে উদ্ভূত মাইকেল-দীনবন্ধু প্রবর্তিত ধারার সঙ্গে মনোমোহন বসু প্রমুখ নাট্যকারগণ প্রবর্তিত ‘নৃতন যাত্রা’ বা গীতাভিনয়ের ধারাটির মধ্যে যোগ স্থাপন করাই গিরিশচন্দ্রের জীবনের সর্বপ্রধান কীর্তি। দেশীয় রস ও রুচির আবহাওয়ার মধ্যেই গিরিশচন্দ্রের সাধনার স্রব্ধপাত হইয়াছিল; এক অটৈবতনিক যাত্রার দলের মধ্য দিয়াই তিনি সর্বপ্রথম নাট্য-জগতে প্রবেশ করিয়াছিলেন, এমন কি মাইকেল মধুসূদন দত্তের ‘শমিষ্ঠা’ নাটকখানির মধ্যে নৃত্যগীতযুক্ত করিয়া ইহাকে একখানি পূর্ণাঙ্গ যাত্রার রূপ দিয়া তিনি তাঁহাদের প্রতিষ্ঠিত যাত্রার দলে ইহা সর্বপ্রথম অভিনয় করিয়াছিলেন। তাঁহার যাত্রাভিনয়ের এই সংস্কার শেষ জীবন পর্যন্ত কোনদিনই সম্পূর্ণভাবে তাঁহার মধ্য হইতে বিদূরিত হইয়া যায় নাই। ইহার একটি প্রধান গুণ এই হইল যে, তাঁহার নাট্যরচনা কোনদিনই দেশীয় সংস্কার হইতে সম্পূর্ণ মুক্ত হইতে পারিল না, তাঁহার সমগ্র জীবনের নাট্য সাধনা দেশীয় সংস্কৃতিকে অবলম্বন করিয়াই বিকাশ লাভ করিল—ইহা তাঁহার ব্যাপক জনপ্রীতির অগ্রতম সহায়ক হইল।

গিরিশচন্দ্রের আবির্ভাবকালে গীতাভিনয়ের বহুল প্রচলন থাকিলেও, তখন নব্য ইংরেজি-শিক্ষিত অভিজাত সম্প্রদায়ের মধ্যে ইউরোপীয় নাট্যকলাছ্যমোদিত অভিনয়ের সমাদর ক্রমাগতই বাড়িয়া চলিতেছিল। কিন্তু সেই যুগে ইংরেজি আদর্শে রচিত নাটক সংখ্যার যেমন অল্প ছিল, তেমনই তাহা কেবলমাত্র উচ্চশিক্ষিত ও অভিজাত সম্প্রদায়ের মধ্যেই সীমাবদ্ধ ছিল। জাতীয় চৈতন্য কিংবা জাতীয় রস-প্রেরণার সঙ্গে তাহার কোনই যোগ ছিল না বলিয়া এই সকল নাটকের অভিনয় এতদেশীয় জনসাধারণের কৌতূহল নিবৃত্তি করিতে সমর্থ হইলেও, জাতীয় রসপিপাসা চরিতার্থ করিতে সক্ষম হইল না। গিরিশচন্দ্র সেই যুগে বাংলা নাট্যসাহিত্যের এই অভাবটুকু পূর্ণ করিলেন। তিনি নাট্যরচনার ভিতর দিয়া বাঙ্গালীর নিজস্ব জাতীয় রস নিবেদন করিয়া বাংলা নাট্যসাহিত্যকে সর্বপ্রথম যথার্থ জাতীয় গৌরব দান করিলেন। বাংলা নাট্যসাহিত্যের এই জাতীয় রূপের মধ্যে পাশ্চাত্য নাটকের আঙ্গিক আঙ্গুপূর্বিক ব্যবহৃত না হইলেও ইহা স্বাধা বাঙ্গালী দর্শকের রসপিপাসা নিবৃত্তিকর কোন



অন্তরায় হইল না। গিরিশচন্দ্র তাঁহার নাট্যরচনায় ইউরোপীয় ভাবাদর্শের পরিবর্তে দেশীয় রস ও রচনাই মুখরক্ষা করিতে যত্ববান হইয়াছিলেন বলিয়া চিরন্তন সাহিত্য-বিচারে শেষ পর্যন্ত তাঁহার নাটকের যে মূল্যই নির্ধারিত হউক, সমসাময়িক বাঙ্গালী দর্শকের প্রত্যক্ষ রস-বিচারে যে তাহা উত্তীর্ণ হইয়াছিল, এই বিষয়ে সন্দেহের কোন অবকাশ নাই।

বহিরঙ্গের দিক দিয়াই যে কেবল গিরিশচন্দ্র দেশীয় যাত্রার প্রভাব স্বীকার করিয়াছিলেন তাহাই নহে, তাঁহার নাট্যসাহিত্যের অন্তর্বস্তুর সঙ্গেও জাতীয় অমুভূতির যোগ অত্যন্ত নিবিড় ছিল। প্রধানতঃ ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষ ভাগের বাংলার নাগরিক সমাজই তাঁহার নাট্যসাহিত্যের ভিত্তি। তখন এই সমাজ ইংরেজি-প্রভাবের প্রথম বিপর্যয় কাটাইয়া উঠিয়া নিজের মধ্যে কতকটা আত্মস্থ হইয়াছে; এই অবস্থায় তখন সে নিজের প্রকৃত পরিচয় লাভ করিবার জন্য স্বভাবতই আগ্রহান্বিত হইয়া উঠিয়াছিল। সাহিত্য ও সমাজের দিক দিয়া বঙ্কিমচন্দ্র ও আধ্যাত্মিক দিক দিয়া রামকৃষ্ণ-বিবেকানন্দ সেই পরিচয় প্রকাশ করিয়া বাঙ্গালীর সম্মুখে তাহা স্থাপন করিলেন। গিরিশচন্দ্রও সেই আদর্শের প্রতি লক্ষ্য রাখিয়াই অগ্রসর হইলেন; নাটকের মধ্য দিয়া বাংলার নিজস্ব জাতীয় পৌরাণিক মহিমা কীর্তন করিয়া, সমাজের চিন্তাচরিত কুপ্রথাগুলির প্রতি দৃষ্টি আকর্ষণ করিয়া, ঐতিহাসিক চরিত্রগুলির গৌরব প্রচার করিয়া তিনি সেই যুগের নাগরিক সমাজের সম্মুখে এক উচ্চ জাতীয় আদর্শ স্থাপন করিবার প্রয়াস পাইয়াছিলেন এবং এই কার্যে তিনি যে বিপুল অধ্যবসায় ও সুগভীর আন্তরিকতা প্রদর্শন করিয়াছিলেন, তাহাতেই দেশের জনসাধারণের মধ্যে ইহাদের প্রভাব বহুদূর পর্যন্ত কার্যকর হইয়াছিল। কলিকাতার নাগরিক সমাজের নিকট যখন এই দেশের পৌরাণিক বিষয়বস্তু-সমূহ উপেক্ষিত, সামাজিক আদর্শসমূহ অশ্রদ্ধেয় ও ঐতিহাসিক চরিত্রসমূহ অপরিচিত হইয়া পড়িয়াছিল, সেই সময় তিনি তাহার সম্মুখে ক্রমাগত নাটকের পর নাটক রচনা ও তাহাদের অভিনয় করিয়া এই সকল বিষয় সম্পর্কে সকলের সহানুভূতি জাগ্রত করিয়া তুলিয়াছিলেন। সেই যুগে এই অধ্যবসায়ী নাট্যকারের আবির্ভাব না হইলে, এই কার্য এত সহজে সম্ভব হইত না।

গিরিশচন্দ্র ছিলেন যথার্থই বাংলার জাতীয় নাট্যকার। তিনি পৌরাণিক নাটকের ভিত্তি দিয়া বাংলারই পুরাণ-কথা প্রচার করিয়াছেন। বাংলা-

দেশের চতুঃসীমা অতিক্রম করিয়া তাঁহার দৃষ্টি হিন্দুসংস্কৃতির মৌলিক আদর্শ সন্ধান করিতে যায় নাই। সেইজন্য বাম্বীকির পরিবর্তে কৃত্তিবাস, বেদ-ব্যাসের পরিবর্তে কালীরাম দাস, মুকুন্দরাম, রামেশ্বর, ভারতচন্দ্রই তাঁহার অবলম্বন ছিল। বাংলার নিজস্ব জাতীয় সংস্কৃতির উপর এত স্নেহভীর মমতা ইতিপূর্বে বাংলা সাহিত্যে আর কেহ দেখাইতে পারেন নাই। যদিও সেই যুগে মাইকেল মধুসূদন দত্ত ও বঙ্কিমচন্দ্রের প্রভাব বশতঃ ভারতীয় পৌরাণিক চরিত্রসমূহ নূতনভাবে ব্যাখ্যা করিবার প্রবৃত্তি দেখা দিয়াছিল, তথাপি গিরিশচন্দ্র সেই যুগে আবির্ভূত হইয়াও এই বিষয়ে বাংলার জাতীয় সংস্কৃতির নিজস্ব ধারাটিই অহুসরণ করিয়া চলিয়াছিলেন। মাইকেল রাম, লক্ষ্মণ ও রাবণ-চরিত্রের অভিনব পরিচয় প্রকাশ করিলেন, বঙ্কিমচন্দ্র কৃষ্ণ-চরিত্রের ব্যাখ্যায় শ্রীকৃষ্ণের নূতন পরিচয় দিলেন, কিন্তু গিরিশচন্দ্র তাঁহাদের পরবর্তী হইয়াও সেই পথ পরিত্যাগ করিয়া ইহাদের সম্পর্কে বাংলার নিজস্ব জাতীয় পরিচয়টিই অহুসরণ করিয়া চলিলেন। সেই যুগের বাংলা সাহিত্যে এই দুইজন মনীষীর প্রভাব অস্বীকার করিয়া প্রাচীন সনাতন পথে অগ্রসর হওয়া কম সাহসিকতার কথা ছিল না, কিন্তু গিরিশচন্দ্র অগ্ৰাণ্য কোন বহিরঙ্গের দিক দিয়া তাঁহাদের সামান্য প্রভাব স্বীকার করিয়া লইলেও, মূল পৌরাণিক চরিত্রগুলির পরিকল্পনায় জাতীয় আদর্শের প্রতিই শ্রদ্ধা প্রদর্শন করিয়াছেন—নূতনত্বের মোহে, কিংবা অহুসরণ-প্রিয়তার বশবর্তী হইয়া জাতীয় আদর্শ হইতে ভ্রষ্ট হন নাই। ইহার মধ্যে গিরিশচন্দ্রের প্রতিভার যে একটি পরিচয় পাওয়া যায়, তাহা গভীরভাবে চিন্তা করিয়া দেখিবার বিষয় এবং ইহার তাৎপৰ্য বৃষ্টিতে পারিলেই গিরিশচন্দ্রের সমগ্র সাধনার মূল শক্তি যে কোথা হইতে আসিয়াছিল, তাহা সহজেই বৃষ্টিতে পারা যায়।

গিরিশচন্দ্রের পৌরাণিক নাটকগুলির ভিতর দিয়া বাংলার প্রাচীন কবি কৃত্তিবাস, কালীরাম দাস, মুকুন্দরাম, রামেশ্বর প্রভৃতির চিত্র-পরিচিত বিষয়-বস্তুরূপ নাটকীয় রূপ লাভ করিয়াছে মাত্র—অস্তরের দিক দিয়া তাহাদের কোন পরিবর্তন সাধিত হয় নাই। ঊনবিংশ শতাব্দীতে চারিদিক দিয়া যখন বাংলার সাংস্কৃতিক উপাদানসমূহ পান্চাত্য জ্ঞানবিজ্ঞানের মাপকাঠিতে বিচার করিয়া গ্রহণ বা বর্জন করিবার হিড়িক পড়িয়া গিয়াছিল—বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিতে যখন হিন্দুশাস্ত্রের বিশ্লেষণ হইতেছিল, সেই যুগে আবির্ভূত হইয়া এবং সমসাময়িক জনসাধারণের মধ্যে নাট্যরস পরিবেশনের ত্রুট গ্রহণ করিয়াও

গিরিশচন্দ্র এই নূতন পথ পরিত্যাগ করিয়া যে কতদূর দুঃসাহসিকতার কাজ করিয়াছিলেন, তাহা সহজেই অনুমান করা যাইতে পারে ; কিন্তু সেইদিন গিরিশচন্দ্র নিজের পাশ্চাত্য আদর্শের মোহে বিভ্রান্ত সমাজের সম্মুখে এই জাতীয় আদর্শটি যদি আবিল করিয়া দিতেন, তাহা হইলে যেদিন এই জাতির মধ্যে পুনরায় স্বৈর্ঘ্য ফিরিয়া আসিয়াছিল সেদিন আর এই প্রাচীন আদর্শটির প্রকৃত পরিচয় উদ্ধার করাও অসম্ভব হইয়া পড়িত। যে কুত্তিবাস, কানীরাম, মুকুন্দরাম বাঙ্গালীর জাতীয় সংস্কৃতির প্রবাহ আজ পর্যন্ত অক্ষুণ্ণ রাখিয়া চলিয়াছে, বাঙ্গালীর সাংস্কৃতিক বিপর্যয়ের যুগে গিরিশচন্দ্র তাঁহাদের কথা এই ভাবে বাঙ্গালীর স্বতিপথের সম্মুখে ধরিয়া না রাখিলে, আজ তাহাদের সঙ্গে আমাদের অন্তরের যোগ অসম্ভব করা কঠিন হইয়া পড়িত। ঊনবিংশ শতাব্দীর বাংলার নবযুগের পঞ্চমুণ্ডীতে নিজের সাধন-পীঠ স্থাপন করিয়াও গিরিশচন্দ্র প্রাক্তন যুগগুরুর বীজমন্ত্র অন্তরে জপ করিয়াছেন।

সেইজন্ত গিরিশচন্দ্রের পৌরাণিক নাটকে বাঙ্গালার প্রাণ-রসের সহজ স্পন্দন অনুভব করিতে পারা যায়। বাংলার পুরাণ বাঙ্গালীর নিজস্ব সৃষ্টি, ইহার সঙ্গে সংস্কৃত পুরাণের প্রাণের যোগ নাই, বাঙ্গালী তাহার নিজস্ব স্ব-দুঃখানুভূতি দ্বারা তাহার পুরাণ চিহ্নিত করিয়া দিয়াছে ; গিরিশচন্দ্রও এই সংস্কৃতির ধারাই তাঁহার নাটকের মধ্যে অনুসরণ করিয়াছেন, কোন পাণ্ডিত্যের প্রেরণায় ইহাদিগকে অতিক্রম করিয়া গিয়া ইহাদের হৃদয় উৎস সন্ধান করিতে যান নাই।

মধ্যযুগে গোড়ীয় বৈষ্ণবধর্মের ভিতর দিয়া বাঙ্গালীর প্রাণরসের সহজ অভিব্যক্তি দেখা গিয়াছিল ; ঊনবিংশ শতাব্দীতে এই গোড়ীয় ধর্মের যখন নব অভ্যুদয় হয়, তখন গিরিশচন্দ্র তাঁহার নাটকের ভিতর দিয়া ইহার মূল আদর্শটি প্রচার করিয়া এই কার্য বহুদূর অগ্রসর করিয়া দিয়াছিলেন। একথা সকলেই স্বীকার করিবেন যে, গোড়ীয় বৈষ্ণবধর্মের মূল আদর্শটি বৃন্দাবন দাস রচিত ‘চৈতন্যভাগবত’ের ভিতর দিয়াই সর্বাধিক সার্থকতার সঙ্গে প্রকাশিত হইয়াছে। গিরিশচন্দ্র চৈতন্যজীবনী-বিষয়ক নাটকগুলির মধ্যে সেইজন্ত এই ‘চৈতন্যভাগবত’কেই অবলম্বন করিয়াছিলেন। তাঁহার পৌরাণিক নাটকগুলি যেমন কুত্তিবাস, কানীরাম দাসেরই সহজ নাট্যরূপ, তাঁহার চৈতন্য-জীবনীবিষয়ক নাটকগুলিও তেমনই বৃন্দাবন দাস রচিত ‘চৈতন্যভাগবত’েরই নিত্য সহজ নাট্যরূপ। তাঁহার চৈতন্য-ধর্মবিষয়ক নাটক-

গুলির মধ্য দিয়া সেইযুগে পুনরায় গোড়ীয় বৈষ্ণবধর্মের অভ্যুত্থান হইয়াছিল, কারণ, ইহাদের ভিতর দিয়া গিরিশচন্দ্র যে ভাব-বক্তা প্রবাহিত করিয়াছিলেন, তাহা ঊনবিংশ শতাব্দীর বুদ্ধি ও বিচারমূলক ধর্মপ্রেরণা হইতে জাত নহে, তাহা পঞ্চদশ ষোড়শ শতাব্দীর একান্ত ভাবাবেগ হইতে উৎপন্ন। ঊনবিংশ শতাব্দীর বাঙ্গালীর ধর্ম পাশ্চাত্য শিক্ষাজাত যুক্তি ও বিচারের উপর প্রতিষ্ঠিত হইয়াছিল ; কিন্তু গিরিশচন্দ্র ঊনবিংশ শতাব্দীতে আবির্ভূত হইয়াও, ইহার প্রভাব অতিক্রম করিয়া, পঞ্চদশ ষোড়শ শতাব্দীর বাংলার বিশিষ্ট জাতীয় ধর্মের সত্যস্বরূপটির উদ্ধার সাধন করিয়াছেন। গিরিশচন্দ্রের নাটকের ভিতর দিয়া আমরা সুদূর মধ্যযুগের ভক্তিবিহ্বলতাই প্রত্যক্ষ করিলাম। শুধু চৈতন্য-জীবনীবিষয়ক নাটকের মধ্যেই নহে, গিরিশচন্দ্র একে ভাবটি তাঁহার পৌরাণিক, সামাজিক কিংবা জীবনী নাটকে, যেখানেই অমূল্য একটু অবসর পাইয়াছেন, সেখানেই প্রকাশ করিবার প্রয়াস পাইয়াছেন। যদিও পরবর্তী দুই একখানি নাটকের ভিতর দিয়া গিরিশচন্দ্র যুক্তিবাদের উপরই ধর্মকে প্রতিষ্ঠা করিবার প্রয়াস পাইয়াছিলেন, তথাপি একথা সত্য যে, গোড়ীয় বৈষ্ণবধর্মের অহৈতুকী ভক্তির প্রস্তাবই তাঁহার উপর অধিকতর কার্যকর হইয়াছিল। যদিও ইহার আদর্শ ঐতিহাসিক কালে চৈতন্যদেব কর্তৃকই এদেশে প্রবর্তিত হইয়াছিল, তথাপি গিরিশচন্দ্র তাঁহার কয়েকটি পৌরাণিক চরিত্রের ভিতর দিয়া এই আদর্শ প্রচার করিয়াছিলেন। মহাভারতের কৃষ্ণ, রামায়ণের রাম, ভারতীয় মধ্যযুগের বিভিন্ন সাধকের ঐতিহাসিক চরিত্র প্রভৃতির ভিতর দিয়াও গিরিশচন্দ্র অতি সহজেই এই আদর্শটি প্রচার করিতে সক্ষম হইয়াছিলেন। এই আদর্শের সঙ্গে বাঙ্গালীর আধ্যাত্মিক চৈতন্যের স্নিবিড় যোগ ছিল বলিয়া, তাঁহার এই বিষয়ক নাটকগুলি অতি সহজেই বাঙ্গালী দর্শকের একান্ত নিজস্ব বলিয়া গৃহীত হইল। বাংলার মধ্যযুগকে গিরিশচন্দ্র যেন আরও প্রায় দুই শতাব্দী অগ্রসর করাইয়া দিলেন।

ভারতের জাতীয় চরিত্রগুলির প্রতি গিরিশচন্দ্র অপরিসীম প্রীতিবান ছিলেন। পৌরাণিক চরিত্রগুলির প্রতি পূর্ণ মর্যাদা রক্ষা করিয়া যেমন তিনি তাঁহার পৌরাণিক নাটকসমূহ রচনা করিয়াছেন, তেমনই ভারতীয় সাধক-বিদের মধ্য হইতে কয়েকটি শ্রেষ্ঠ চরিত্র অবলম্বনে কয়েকখানি নাটক রচনা করিয়া তিনি তাঁহাদের প্রতি ভক্তিনিবেদন করিয়াছেন। পৌরাণিক চরিত্রকে

যেমন তিনি কোথাও নূতন ব্যাখ্যা দিবার প্রয়াস পান নাই, তেমনই এই সকল চরিত্রকেও তাহাদের ঐতিহাসিক ও জনশ্রুতিমূলক পরিচয়ের ভিতর দিয়াই প্রকাশ করিয়াছেন। যেখানে নির্ভরযোগ্য ইতিহাসের অভাব, সেখানেই তিনি প্রচলিত জনশ্রুতি অবলম্বন করিয়াছেন, কিন্তু কোথাও নিজের কল্পনা ও অতিশয়োক্তি দ্বারা তাহাদিগকে বিকৃত করিয়া তুলেন নাই। জনশ্রুতি ইতিহাস নয় সত্য, কিন্তু জনশ্রুতিরও একটি বৈজ্ঞানিক মূল্য আছে— জনশ্রুতি মাত্রই সমাজের জনমন-সৃষ্ট ও জনমন-দ্বারাই কীর্তিত; জনসাধারণ বিশেষ কোন বিষয় সম্পর্কে কি ধারণা পোষণ করে, জনশ্রুতির মধ্য দিয়া তাহাই প্রকাশ পায়; অতএব জনশ্রুতিরও যে একটি মূল্য আছে, তাহা অস্বীকার করিবার উপায় নাই। গিরিশচন্দ্রের নাটক জনসাধারণের জন্ত রচিত, অতএব জনমন-সৃষ্ট শ্রুতির উপর নির্ভর করিবার ফলে তাহা তাহাদের প্রীতিকরই হইয়াছিল। কিন্তু যেখানে ঐতিহাসিক তথ্যের অভাব নাই, সেখানে তিনি পরম অধ্যবসায়ের সঙ্গে তথ্য সংগ্রহ করিয়া সুনিপুণভাবে তাহা তাঁহার নাট্যরচনায় নিয়োগ করিয়াছেন। তবে তিনি ঐতিহাসিক তথ্যের মর্যাদা রক্ষার জন্ত জাতীয় চরিত্রকেও কোন স্থলেই অশ্রদ্ধেয় করিয়া তুলেন নাই। তাঁহার জীবনী-নাট্যের উদ্দেশ্য মহিমা-কীর্তন, তথ্য পরিবেশন নহে; অতএব যে সকল তথ্য মহিমা-প্রচারেরই সহায়ক, তাহাই কেবল তিনি তাঁহার নাটকের জন্ত সংগ্রহ করিয়াছেন—যে তথ্য দ্বারা তাঁহার অবলম্বিত চরিত্রের মহিমা স্পষ্ট হয়, সে তথ্য তিনি পরিহার করিয়াছেন। যুক্তি, তর্ক, বিচার, বিবেচনার পথে তিনি কোনদিন অগ্রসর হন নাই, হৃদয়ের পথই তাঁহার পথ; সেইজন্য যুক্তিতর্ক দিয়া কোন সত্যই তিনি প্রতিষ্ঠাও করিতে যান নাই, হৃদয় দিয়াই তিনি তাহা প্রতিষ্ঠা করিয়াছেন। তাঁহার নাটকের মধ্যে তিনি যে সকল চরিত্রের মহিমা কীর্তন করিয়াছেন, তাহাদিগকেও সেইভাবেই প্রতিষ্ঠিত করিয়াছেন। হৃদয়ের পথ সহজ পথ, ইহা সাধারণ বাক্যালীর চিরপরিচিত পথ। এই পথেই বাংলার শ্রেষ্ঠ সাধকগণের আবির্ভাব হইয়াছিল, অতএব এই পথেই অগ্রসর হইবার ফলে গিরিশচন্দ্র অতি সহজেই সাধারণ বাক্যালীর হৃদয় অধিকার করিতে সক্ষম হইয়াছিলেন।

গিরিশচন্দ্রের যেমন একটি সুস্পষ্ট আধ্যাত্মিক বোধ ছিল, পারিপার্শ্বিক বাস্তব সমাজ-সম্পর্কে তাঁহার তেমন কোন বিশিষ্ট ধারণা ছিল না। বাস্তব

পরিবেশের আলোচনা তিনি ‘নর্দমা ঘাঁটা’ বলিয়া ঘৃণা করিতেন। প্রয়োজনের অহুরোধে তাঁহাকে কয়েকখানি সামাজিক নাটক রচনা করিতে হইলেও, তিনি যে তাঁহার স্বাভাবিক প্রতিভার সহজ প্রেরণায় তাহা রচনা করেন নাই, তাহা তিনি নিজেই স্বীকার করিয়াছেন। যদিও ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষ ভাগে বাংলার কয়েকজন মনীষী এদেশের হিন্দুসমাজ সম্পর্কে নানা দিক হইতে গভীর ভাবে ভাবিয়া দেখিতেছিলেন, তথাপি গিরিশচন্দ্রের দৃষ্টি সে দিকে আদৌ আকৃষ্ট হয় নাই। তাঁহার প্রতিভা ছিল ভাবমুখী, বস্তুমুখী নহে; সেইজন্ত সমাজ-সংস্কার সম্পর্কে তিনি বিশিষ্ট কোন মতবাদ প্রচার করিতে যান নাই। কয়েকটি সামাজিক বিষয়-সম্পর্কে নাট্য রচনা করিবার জন্ত বন্ধুবান্ধব ও কোন কোন সমাজ-সংস্কারক কর্তৃক অহুরুদ্ধ হইয়া যে কয়খানি নাটক তিনি রচনা করিয়াছিলেন, তাহাদের কাহারও সঙ্গে তাঁহার নিজের অন্তরের কোন যোগ স্থাপিত হইতে পারে নাই। সেইজন্ত তাঁহার রচিত পৌরাণিক নাটকসমূহের তুলনায় তাঁহার সামাজিক নাটক কয়খানি হীনপ্রভ হইয়া আছে।

ইংরেজী সভ্যতার সংস্পর্শে আসিয়া এদেশের শিক্ষিত জনসাধারণের মধ্যে সর্বপ্রথম আত্মস্বাতন্ত্র্যবোধের জন্ম হইয়াছিল। ভারতীয় হিন্দুর সামাজিক আদর্শের সঙ্গে পাশ্চাত্য সমাজের আত্মস্বাতন্ত্র্যবোধের মৌলিক বিরোধ আছে। আত্মবোধ বিলুপ্ত করিয়াই হিন্দুর সামাজিক জীবন গড়িয়া উঠিয়াছে। অতএব ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষ ভাগে যে সকল মনীষী সমাজ-সংস্কারে মনোযোগী হইয়াছিলেন, তাঁহারা হিন্দুর সামাজিক আদর্শের এই মৌলিক ত্রুটি বিস্মৃত হইয়া, এই দেশের উপর পাশ্চাত্য আদর্শই প্রতিষ্ঠা করিতে চাহিয়াছিলেন। গিরিশচন্দ্র এই দলের লোক ছিলেন না, তিনি প্রাচীনপন্থী ছিলেন; সেইজন্ত চিরাচরিত সমাজ-ব্যবস্থা সম্পর্কে তিনি নূতন করিয়া কিছু ভাবিয়া দেখিতে যান নাই। এক কথায় বলিতে গেলে, প্রত্যক্ষ সমাজ তাঁহার লক্ষ্য ছিল না, তাঁহার লক্ষ্য ছিল আধ্যাত্মিক আদর্শ। সেইজন্ত বাংলার সমাজ-জীবন হইতে যথার্থ রস তিনি সংগ্রহ করিতে পারেন নাই। বিশেষতঃ, গিরিশচন্দ্রের সামাজিক অভিজ্ঞতা ছিল নিতান্ত সীমাবদ্ধ। অহুভূতি দ্বারা ভাবলোকের ঐশ্বর্য লাভ করিতে পারা যায়, কিন্তু প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতা না থাকিলে বস্তুলোকের রসের সন্ধান পাওয়া যায় না। সেইজন্ত দেখিতে পাওয়া যায়, যে গিরিশচন্দ্র ভাবমার্গের বহু উৎকর্ষ

আরোহণ করিয়া অমরাবতীর সৌন্দর্য সৃষ্টি করিয়াছেন, কিন্তু বাস্তব অভিজ্ঞতার অভাবে বাংলার ধূলিমাটির উপর একখানি খেলাঘরও সার্থকভাবে গড়িয়া তুলিতে পারেন নাই। কারণ, ধুলার জগতে স্বপ্নের প্রভাব সীমাবদ্ধ।

বাংলার বিভিন্নমুখী সামাজিক জীবনের বিচিত্র রূপ ও রসের সঙ্গে নিবিড় পরিচয় না থাকিবার জন্য তাঁহার নাটকে ইহার কেবলমাত্র একটি দিকেরই পরিচয় প্রকাশ পাইয়াছে—তাহা ইহার ব্যবহারিক সমস্তার দিক। এই সমস্তাগুলির গুরুত্বে তাঁহার সামাজিক নাটকগুলি অত্যন্ত ভারাক্রান্ত। নানা ছোটবড় অসঙ্গতি, অসামঞ্জস্য, অভাব-অভিযোগের ভিতর দিয়াও জীবনের রস নানাদিকে বিক্ষিপ্ত হইয়া যে বিচিত্র রঙের রামধনু সৃষ্টি করিতেছে,—গিরিশচন্দ্র তাঁহার নাটকের ভিতর দিয়া তাহার পরিচয় দিতে পারেন নাই। সেই জন্ত দেখা যাইবে যে, বাস্তব জীবনের প্রতি কোনও মমত্ব কিংবা কোতূহল তিনি জাগাইয়া তুলিতে পারেন নাই। অথচ নাট্যকারের ইহাই প্রধান কর্তব্য। সেক্সপীয়র কিংবা কালিদাস এই বাস্তব জীবনকে উপেক্ষা করেন নাই বলিয়াই কালোত্তীর্ণ হইতে পারিয়াছেন। গিরিশচন্দ্রের নাটকে এই একটি বড় অভাব অতি সহজেই অনুভব করা যায়। জীবন ত কেবল সমস্তার জিনিস নহে—ইহার একটি নিবিড় ভোগের দিকও আছে, এই ভোগের মধ্যে ইহার সৌন্দর্য ও রস অন্বেষিত হইয়া থাকে। গিরিশচন্দ্রের সামাজিক নাটকে জীবনের এই ভোগের কথা নাই—বহির্বিব্রোভের কথাই আছে। বিব্রোভের ভিতর দিয়া রস বিক্ষিপ্ত হইয়া পড়ে, ভোগের ভিতর দিয়া তাহা নিবিড় হইয়া থাকে। যেখানে রসের নিবিড়তা নাই, সেখানে রিক্ততার হাহাকার দেখা দেয়। সেইজন্য গিরিশচন্দ্র এতগুলি বাঙ্গালা নাটক রচনা করা সত্ত্বেও, একখানিও সার্থক সামাজিক গ্রহসন রচনা করিতে পারেন নাই। অথচ দীনবন্ধু, এমন কি তাঁহার পূর্ববর্তী রামনারায়ণ পর্ষদ, সামাজিক গ্রহসন রচনার একটি বলিষ্ঠ আদর্শ সেই প্রথম যুগের নাট্যসাহিত্যেই স্থাপন করিতে সক্ষম হইয়াছিলেন। বিশেষতঃ গিরিশচন্দ্র রঙ্গমঞ্চের সঙ্গে প্রত্যক্ষভাবে সংশ্লিষ্ট ছিলেন; অতএব সামাজিক গ্রহসনের যে ব্যবহারিক মূল্য কতদূর, তাহাও তিনি বুঝিতেন। বাস্তব জীবনের প্রতি সহানুভূতিহীনতা ও তাহার অন্তর্লীন রহস্তোদ্ঘাটনের অক্ষমতাই যে গিরিশচন্দ্রের এই বিষয়ে ব্যর্থতার কারণ, সে বিষয়ে কোন সন্দেহ নাই। সামাজিক নাটক রচনার গিরিশচন্দ্র দীনবন্ধুকে-

অঙ্ককরণ করিয়াছিলেন সত্য, কিন্তু দীনবন্ধুর প্রহসনগুলি নিজে বার বার অভিনয় করা সত্ত্বেও ইহাদের সৃষ্টিধর্ম তিনি আয়ত্ত করিতে পারেন নাই। তিনি দীনবন্ধুর কেবল মাত্র ‘নীলমণ্ডপ’ খানিরই অঙ্ককরণ করিতে পারিয়াছেন, তাঁহার ‘সখবার একাদশী’ কি ‘বিদ্যে পাগল’ বৃড়ো’র রস-রহস্য উদ্ভেদ করিতে পারেন নাই। গিরিশচন্দ্রের অধ্যাত্মবোধ তাঁহার সামাজিক জীবন-দর্শনে ছুরপনের বাধার সৃষ্টি করিয়াছিল। নাট্যকার যদি দার্শনিক হন, তাহা হইলে এই ক্রটি অপরিসার্য হইয়া উঠে।

অবশ্য এ কথা সত্য যে, কতকগুলি রোমাণ্টিক বা আনন্দ-পারস্র উপন্যাসের কাহিনী লইয়া তিনি কতকগুলি স্নিগ্ধ হাস্যরসোজ্জ্বল প্রহসন রচনা করিয়াছিলেন, এবং কতকগুলি সামাজিক নক্সা রচনার ভিতর দিয়াও তাঁহার হাস্যরস সৃষ্টির ক্ষমতা প্রকাশ পাইয়াছে। কিন্তু ইহারা স্বতন্ত্র বস্তু; বাঙ্গালীর সামাজিক জীবনের গভীরতর স্তর হইতে হাস্যরসের মণি-মুক্তা সংগ্রহ করার ক্ষমতা এক জিনিস এবং বৈদেশিক রোমাণ্টিক কাহিনী কিংবা অতিরঞ্জিত নাগরিক জীবনের নক্সা অঙ্কিত করিয়া হাস্যরস সৃষ্টির প্রয়াস অন্য জিনিস;—একটির দ্বারা অন্যটির কোন পরিচয় পাওয়া যাইতে পারে না।

সম্মুখে বাধাধরা একটি আদর্শ লাভ করিলে তাহা অবলম্বন করিয়া গিরিশচন্দ্র যত সার্থক নাটক রচনা করিতে পারিতেন, স্বাধীন রচনায় সে কৃতিত্ব দেখাইতে পারেন নাই। ইহার কারণ, নাট্যোল্লিখিত ঘটনা-প্রবাহ প্রথম হইতেই নিয়ন্ত্রিত করিয়া লওয়া তাঁহার পক্ষে অনেক সময় সম্ভব হইত না। এইজন্য তাঁহার সামাজিক নাটকের শেষাকগুলি ঘটনাব্যাহার অত্যন্ত ভারাক্রান্ত হইয়া পড়িত—অবশ্য এই বিষয়েও তিনি দীনবন্ধুকেই আদর্শ বলিয়া গ্রহণ করিয়াছিলেন। কিন্তু পৌরাণিক কিংবা ঐতিহাসিক নাটকগুলিতে গিরিশচন্দ্রের এই ক্রটি প্রকাশ পায় নাই। কারণ, পৌরাণিক কাহিনীসমূহের একটি নির্দিষ্ট ধারা থাকিত; পূর্বেই বলিয়াছি, গিরিশচন্দ্র তাহার ব্যতিক্রম করিতেন না—অতি সন্তুর্পণে সেই পথ ধরিয়াই অগ্রসর হইয়া যাইতেন। পৌরাণিক নাটকগুলির মধ্যে গিরিশচন্দ্রের যদি মূল বিষয়ের প্রতি এই আভ্যুগত্য না থাকিত, তবে তিনি তাহাদের রচনায়ও, তাঁহার সামাজিক নাটকগুলির মত, ব্যর্থকাম হইতেন। তাঁহার জীবনী-বিষয়ক ঐতিহাসিক নাটকগুলি সযত্নেও এই কথাই



প্রযোজ্য—সেইজন্ত এই সকল নাটক রচনায় তিনি অধিকতর সাফল্য লাভ করিয়াছেন। একমাত্র এই কারণেই তিনি যে একখানি মাত্র অম্লবাদ-নাটক রচনা করিয়াছিলেন, তাহাতেই সর্বাধিক সাফল্য লাভ করিয়াছেন। তাঁহার সেক্সপীয়রের অম্লবাদ ‘ম্যাক্বেথ’ নাটকখানি কেবলমাত্র তাঁহার একখানি শ্রেষ্ঠ রচনা নহে—বাংলা সাহিত্যের একখানি শ্রেষ্ঠ অম্লবাদ-রচনা। গিরিশচন্দ্রের প্রতিভা-সম্পর্কে গভীরভাবে আলোচনা করিতে হইলে এই বিষয়টি উপেক্ষা করা চলে না। ঘটনা-প্রবাহ বর্ষাযথ নিয়ন্ত্রিত করিয়া তাহা স্বাভাবিক পরিণতির পথে অগ্রসর করিয়া দেওয়া নাট্যশিল্পীর একটি প্রধান লক্ষ্য। যাহাতে অবাস্তব প্রসঙ্গ ইহার মধ্যে আসিয়া প্রবেশ করিতে না পারে, ঘটনা-প্রবাহ লক্ষ্যহীন হইয়া না যায়, গৌণ বিষয় প্রাধান্য না পায়, এই সকল বিষয়ে নাট্যকারকে অত্যন্ত সতর্ক হইয়া চলিতে হয়। যে সকল রোমাঞ্চিক ও সামাজিক নাটক গিরিশচন্দ্রের স্বাধীন রচনা, তাহাদের মধ্যে গিরিশচন্দ্র এই সতর্কতা অবলম্বন করিয়া চলিয়াছেন, এমন কথা বলিতে পারা যায় না।

মস্তিষ্ক অপেক্ষা হৃদয়কেই গিরিশচন্দ্র প্রাধান্য দিয়াছেন, সেইজন্ত হৃদয়াবেগের প্রাবল্যে অনেক সময় তিনি যুক্তির বাঁধ ভাঙিয়া দিয়াছেন। কাহিনীর পরিবর্তে ভাবই তাঁহার লক্ষ্য ছিল, একটি বিশেষ ভাব প্রতিষ্ঠিত করিতে গিয়া সেইজন্তই তাঁহার কাহিনী অনেক সময় লক্ষ্যভ্রষ্ট হইয়া পড়িয়াছে।

গিরিশচন্দ্র বাংলার জাতীয় আদর্শের পরিপোষক হইলেও, তিনি সংস্কৃত নাটকদ্বারা একেবারেই প্রভাবান্বিত হন নাই। সেই যুগে দীনবন্ধুর পর গিরিশচন্দ্রই সংস্কৃত নাটকের প্রভাব হইতে সম্পূর্ণ মুক্ত ছিলেন। জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুরের পর বাংলা নাট্যসাহিত্যে সংস্কৃত নাটকের আর কোন প্রভাব একেবারেই দেখিতে পাওয়া যায় না। গিরিশচন্দ্রই সর্বপ্রথম এই বিষয়ে একেবারে মোড় ফিরাইয়া দিয়াছিলেন। সংস্কৃত নাটক বাঙ্গালীর জাতীয় জীবনের আদর্শের অমূলক নহে। গিরিশচন্দ্র বাঙ্গালীর জাতীয় রসচৈতন্যের যে মূল ধারাটির অহুসরণ করিয়াছিলেন, তাহাতে সংস্কৃত নাট্যসাহিত্যের কোনই স্থান ছিল না। যে জাতীয় রসপ্রেরণায় গিরিশচন্দ্র বাঙ্গালী-বেঙ্গবাসকে পরিত্যাগ করিয়া কৃত্তিবাস, কান্দীরাম দাসকে আদর্শ বলিয়া গ্রহণ করিয়াছিলেন, সেই প্রেরণার বশবর্তী হইয়াই তিনি

সংস্কৃত নাট্যসাহিত্যের বিপুল সম্পদ পরিভ্রাণ করিয়া বাঙ্গালীর মঙ্গল-কাব্য-পাঁচালী-কবিওয়ালার গান ইত্যাদির বিষয়-বস্তু অবলম্বন করিয়া নাটক রচনা করিয়াছিলেন। সেইজন্য তিনি যেমন কোন সংস্কৃত নাটকের অনুবাদ রচনা করেন নাই, তেমনই তাঁহার কোন স্বাধীন রচনাতেও সংস্কৃতের প্রভাব একেবারেই স্বীকার করেন নাই। গিরিশচন্দ্রের নাটকে যে বিদূষকের চরিত্র আছে, তাহার সঙ্গে সংস্কৃত নাটকের বিদূষক অপেক্ষা সেক্সপীয়রের নাটকের fool-এর সামঞ্জস্যই অধিক।

সেক্সপীয়রের নাটকের বহিরঙ্গগত প্রভাব গিরিশচন্দ্রের নাটকে অল্পতর করা যায়। সেক্সপীয়রের প্রভাবের কথা গিরিশচন্দ্র নিজেও স্বীকার করিতেন। সেক্সপীয়রের নাটকের বহিরঙ্গগত প্রভাবের ফলে গিরিশচন্দ্রের নাটকের জাতীয় মূল্য যে কোন কোন স্থানে ক্ষুণ্ণ হইয়াছে, তাহা অস্বীকার করিবার উপায় নাই। সেক্সপীয়রের নাটকের বহিরঙ্গ পরিচয়ের ভিতর দিয়া এলিজাবেথীয় ইংলণ্ডের সামাজিক পরিবেশটি রূপ লাভ করিয়াছে, এইরূপ প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতাস্বষ্ট বলিয়াই এত বাস্তব। কিন্তু গিরিশচন্দ্র সেই পরিচয়টি ইহার দেশ ও কাল উপেক্ষা করিয়া তাঁহার রচিত বাংলা নাটকের মধ্যেও অনেক সময় গ্রহণ করিয়াছেন। এমন কি, তাঁহার অনেক পৌরাণিক নাটকের মধ্যেও তাহা অবিকল গ্রহীত হইয়াছে। ইহার ফল যাহা হইবার তাহাই হইয়াছে, বর্তমান যুগের বাঙ্গালীর জীবনে যাহা একান্ত অপরিচিত, ইহাদের মধ্যে তাহাই পরিবেশন করা হইয়াছে। গিরিশচন্দ্রের নাটকে যদি কোন বিজাতীয়তা প্রকাশ পাইয়া থাকে, তবে তাহা এইখানেই প্রকাশ পাইয়াছে; সেক্সপীয়রের নাটকসমূহের বহিরঙ্গের পরিবর্তে অন্তরঙ্গের নিগূঢ় পরিচয় যথার্থ লাভ করিতে পারিলে, গিরিশচন্দ্র এই ত্রুটি হইতে অব্যাহতি পাইতেন। সেক্সপীয়রের বহিরঙ্গগত-প্রভাবজাত যে সকল লক্ষণ গিরিশচন্দ্রের নাটকের মধ্যে প্রকাশ পাইয়াছে, তাহাদের মধ্যে বিষ প্রদান, নিষ্ঠুর হত্যা, আকস্মিক মৃত্যু, ভৌতিক চরিত্র, নারীর পুরুষবেশ ধারণ করিয়া ছলনা ইত্যাদি উল্লেখযোগ্য। এতদ্ব্যতীত সেক্সপীয়রের কোন বিচ্ছিন্ন চরিত্রও আত্মপূর্বিক অনুসরণ করিয়া তিনি তাঁহার পৌরাণিক কিংবা সামাজিক নাটকের মধ্যে নূতন চরিত্র গঠন করিয়াছেন। বর্তমান যুগের বাঙ্গালীর সামাজিক নাটক রচনা করিতে গিয়া এই সকল ঘটনা যেমন অত্যন্ত সতর্কতার সঙ্গে ব্যবহার করা প্রয়োজন ছিল, বাঙ্গালীর জাতীয় আদর্শে উদ্ভূত পৌরাণিক নাটক রচনা

করিতেও এই সতর্কতা অবলম্বন করা তেমনই প্রয়োজন ছিল। গিরিশচন্দ্রের উপর সেক্সপীয়রের এই প্রভাববশতঃই গিরিশচন্দ্র স্থান, কাল ও পাত্রের ব্যবধান বিস্মৃত হইয়া বাংলা নাটকের মধ্যে কোন কোন সময় এলিজাবেথীয় যুগের ইংলণ্ডের চিত্র আনিয়া সমাবেশ করিয়াছেন। কিন্তু বহিরঙ্গণত এই চিত্রের পরিবর্তে যদি গিরিশচন্দ্র সেক্সপীয়রের নাটকের অন্তর্গুঢ় পরিচয়টি লাভ করিয়া তাহা বাংলা নাট্যরচনার কার্ণে নিয়োজিত করিতে পারিতেন, তাহা হইলে সেই যুগে কয়েকখানি শ্রেষ্ঠ বাংলা নাটক রচিত হইতে পারিত। সেক্সপীয়রের নাটকের জটিল অন্তর্দৃশ্বের পরিচয় গিরিশচন্দ্রের নাটকে নাই—সেইজন্য হত্যা, বড়ঘর, বিষ-প্রয়োগ এই সমস্ত থাকা সত্ত্বেও সেক্সপীয়রের নাট্যকাহিনীর যে সুগভীর স্তর হইতে ইহাদের প্রেরণা আসিয়াছে, তাহার পরিচয় গিরিশচন্দ্রের নাটকে প্রকাশ পাইতে পারে নাই।

গিরিশচন্দ্র যে প্রথম হইতেই আধ্যাত্মিক বিষয়ে কোন বিশিষ্ট মতবাদ লইয়া নাটক রচনায় প্রবৃত্ত হইয়াছিলেন, তাহা নহে। তাঁহার জীবনী হইতে জানিতে পারা যায় যে, রামকৃষ্ণ পরমহংসদেবের সংস্পর্শে আসিবার পূর্বে গিরিশচন্দ্র বিশিষ্ট কোন ধর্মমতে বিশ্বাসী ছিলেন না—অর্থাৎ ধর্ম তখন পর্যন্ত তাঁহার জীবনের লক্ষ্য ছিল না; এই বিষয়ে তিনি বিশেষ কিছু ভাবিতেনও না। তবে তাঁহার প্রথম পৌরাণিক নাটকগুলির মধ্যে কিংবা চৈতন্য-জীবনীবিষয়ক একখানি নাটকেও যে ভক্তিতাব প্রকাশ পাইয়াছিল, তাহা তাঁহার নিজের ধর্মবোধের প্রেরণা হইতে জাত নহে, বরং তাহা তাঁহার মূলের প্রতি আত্মগত্যের ফলই বলিতে হইবে। যে কৃতিবাসের রামায়ণ ও কাশীরাম দ্বাসের মহাভারত অবলম্বন করিয়া গিরিশচন্দ্র প্রথম জীবনের পৌরাণিক নাটকসমূহ রচনা করিয়াছিলেন, তাহা ভক্তিরস-প্রধান। তাঁহার নাটকেও সেই আধ্যাত্মিক রসধারাটিই তিনি রক্ষা করিয়াছেন মাত্র। বিশেষতঃ তিনি অহুভব করিয়াছিলেন, ইহাই বাঙ্গালীর জাতীয় অহুভূতি। কিন্তু রামকৃষ্ণ পরমহংসদেবের সংস্পর্শে আসিবার পর হইতেই গিরিশচন্দ্র সর্বপ্রথম আধ্যাত্মিকবোধ-বিষয়ে সজাগ হইয়া উঠেন এবং এই ভাব ক্রমে গাঢ় হইতে গাঢ়তর হইতে হইতে শেষ পর্যন্ত বৈদান্তিক অঐশ্বর্যবোধে গিয়া পৌঁছায়। পরমহংসদেবের সংস্পর্শে আসিবার পর গিরিশচন্দ্র যে সকল নাটক রচনা করিয়াছেন, একমাত্র ঐতিহাসিক নাটক ব্যতীত তাহাদের প্রায় প্রত্যেকটির মধ্যেই তাঁহার এই আধ্যাত্মিক মনোভাবের প্রভাব অহুভব করা যাইবে।

স্বামককদেবের নিকাম কর্ম, সর্বধর্মসম্বয় ও অষ্টভৈতবাদের আদর্শ গিরিশচন্দ্রের যুগের নাটকগুলির মধ্যে সক্রিয় প্রভাব বিস্তার করিয়া নাট্যিক ঘটনা-প্রবাহ পর্যন্ত নিয়ন্ত্রিত করিয়াছে। বলা বাহুল্য, যতদিন পর্যন্ত গিরিশচন্দ্র ধর্মবোধকে আত্মনিরপেক্ষ হইয়া অনুভব করিয়া তাঁহার নাট্যকাহিনীর মধ্যে ব্যবহার করিয়াছেন, ততদিন পর্যন্ত তাহার জাতীয় ও বাস্তব (objective) মূল্য বর্তমান ছিল, নাট্যরসও তাহাতে ব্যাহত হইত না; কিন্তু যে দিন হইতে এ'সম্বন্ধে সচেতন হইয়া আত্মবোধ দ্বারা তিনি ইহা নিয়ন্ত্রিত করিয়া লইতে গেলেন, সেইদিন হইতেই ইহার জাতীয় ও বাস্তব (objective) মূল্য বিনষ্ট হইয়া ইহা একান্ত ব্যক্তি-অনুভূতির মধ্যে সীমাবদ্ধ হইয়া পড়িল। দর্শকের দিক হইতে তখন ইহার একমাত্র শিক্ষাগত মূল্য ব্যতীত আর কোন মূল্যই অবশিষ্ট রহিল না। সেইজন্য গিরিশচন্দ্রের শেষ জীবনের নাটকগুলি প্রথম জীবনের নাটকগুলির মত এত রসোচ্ছল নহে, সামগ্রিক জাতীয় অনুভূতি বঞ্জিত হইয়া নাট্যকারের একান্ত আত্মানুভূতির বাহন মাত্র।

গিরিশচন্দ্রের নাটকের একটি প্রধান ত্রুটি এই যে, তাঁহার অধিকাংশ নাটকেই কোন দৃশ্য নাই—নিরবচ্ছিন্ন ঘটনা-প্রবাহ একটানা স্রোতে ইহাতে শেষ পর্যন্ত বহিয়া যায়—দুরতিক্রম্য কোন বাধার সম্মুখীন হইয়া সেই প্রবাহ কোন আবর্ত কিংবা উচ্ছ্বাসের সৃষ্টি করে না। পৌরাণিক নাটকের মধ্যে দুই একটি রচনায় এই ত্রুটি লক্ষ্য করা না গেলেও, তাঁহার প্রায় সকল নাটকেই ইহা বর্তমান। গিরিশচন্দ্রের পৌরাণিক নাটকগুলি দেশীয় রাজার আদর্শে রচিত মাহাত্ম্য-প্রচারমূলক নাটক; কিন্তু মাহাত্ম্য-প্রচারমূলক নাটকের মধ্যেও যে বিরোধের ভিতর দিয়াই মাহাত্ম্য প্রচার হইয়া থাকে, গিরিশচন্দ্রের নাটকে সেই বিরোধ-সৃষ্টিরও পরিচয় পাওয়া যায় না। মূলের প্রতি ঐকান্তিক আত্মগত্যের অন্ত তিনি আদর্শ চরিত্র ও ঘটনাসমূহের মধ্য হইতে নিষ্কাশন করিয়া দ্বারা নূতন কোন সমস্যার উদ্ভাবন না করিয়া তাঁহার নাটক রচনা করিয়াছেন। অতএব তাহা অধিকাংশই বাহির হইতে অনেক ও দৃষ্টে বিভক্ত আত্মোপাস্ত কথোপকথনের মধ্য দিয়া বর্ণিত নাটকের লক্ষণাক্রান্ত হইলেও, অন্তরের দিক দিয়া প্রকৃত নাটক বলিয়া স্বীকার করা কঠিন। কারণ, ইহাতে কাহিনী, রস, এমন কি চরিত্র থাকিলেও দৃশ্য নাই এবং দৃশ্য নাই বলিয়াই দৃশ্যের অবশ্রাব্য পরিণতিও নাই।

সামাজিক নাটকেও চরিত্রগুলি অবস্থার সম্মুখীন হইয়া তাহার বিরুদ্ধে আত্মরক্ষামূলক সংগ্রাম করিতে পারে নাই—একটানা ঘটনা-প্রবাহে ভাসিয়া গিয়াছে। অতএব ইহাদের মধ্যে যে রস, তাহা কেবল আখ্যায়িকা শ্রবণের রস, নাট্যিক ঔৎসুক্য (suspense) রক্ষা করিয়া কাহিনীর সতর্ক পরিণতি অনুসরণ করিবার রস নহে। এক রামায়ণ অবলম্বন করিয়াই গিরিশচন্দ্র বারথানি নাটক রচনা করিয়াছেন, কিন্তু রামায়ণের যে অংশে প্রকৃত নাট্যিক দৃশ্য আছে, সেই অংশগুলিই যে তিনি অবলম্বন করিয়াছিলেন, তাহা নহে—তিনি রঙ্গমঞ্চের ভিতর দিয়া বাঙ্গালীকে আত্মপূর্বিক কৃতিবাসী রামায়ণ শুনাইয়াছেন মাত্র। যে কাজ গায়েনগণ হাতে চামর লইয়া ও পায়ে নূপুর বাধিয়া একাকী আসরে দাঁড়াইয়া করিত, সেই কাজই তিনি সেইযুগে নটনটীর সহযোগিতায় বিভিন্ন দৃশ্যপটের ভিতর দিয়া রঙ্গমঞ্চের মধ্যে নিম্পন্ন করিয়াছেন। মহাভারত ও ভাগবত সম্বন্ধেও একই কথা। ইহাদের মধ্য হইতে নূতন কোন সৌন্দর্যের সন্ধান করিয়া বিচিত্র দৃশ্য ও সংঘাতের মধ্য দিয়া তাহা তিনি প্রকাশ করেন নাই। মহাভারত হইতে শকুন্তলার উপাখ্যানটি গ্রহণ করিয়া কালিদাস তাহার ‘অভিজ্ঞান-শকুন্তলা’ নাটকের ভিতর যে অভিনব সৌন্দর্যে ইহাকে মণ্ডিত করিয়াছিলেন, গিরিশচন্দ্রের কোন পৌরাণিক নাটকের মধ্যেই অমুরূপ প্রয়াস দেখিতে পাওয়া যায় না। কালিদাস নিজের শক্তিদ্বারা মহাভারতের বহু উৎকর্ষ উঠিয়া গিয়াছেন, কিন্তু গিরিশচন্দ্র কৃতিবাস ও কাশীরাম দাসকে অতিক্রম করিয়া যাইতে পারেন নাই।

জীবনের গুরুগম্ভীর বিষয়ের প্রতিই সর্বদা লক্ষ্য ছিল বলিয়া গিরিশচন্দ্রের নীতিজ্ঞানও অভ্যাস উন্নত ছিল। যদিও তাহার প্রায় প্রত্যেক নাটকেই কোন-না-কোন পতিতা চরিত্রের সঙ্গে সাক্ষাৎকার লাভ করা যায়, তথাপি পতিতা-দ্বিগের ভিতর হইতে তিনি একটি উচ্চ আদর্শেরই সন্ধান করিয়াছেন, তাহাদের কর্তব্য জীবনের বাস্তব চিত্র পরিবেশন করেন নাই।

এইবার গিরিশচন্দ্রের নাটকে ব্যবহৃত ভাষা ও ছন্দ সম্পর্কে আলোচনা করিতে হয়। গিরিশচন্দ্র সাধারণতঃ সামাজিক ও ঐতিহাসিক নাটকে গদ্য এবং পৌরাণিক ও রোমান্টিক নাটকসমূহে ‘পদ্য’ ব্যবহার করিয়াছেন; তবে কোন কোন রচনার এই সাধারণ নিয়মের ব্যতিক্রমও দেখিতে পাওয়া যায়। গিরিশচন্দ্রের ‘পদ্য’ সম্পর্কে কয়েকটি বিষয় লক্ষ্য করিবার আছে। রামনারায়ণ, মাইকেল, দীনবন্ধুর ভিতর দিয়া বাংলা নাট্যসাহিত্যের যে গম্ভাতা ক্রম-

বিকাশের পথে অগ্রসর হইয়া গিয়াছিল, গিরিশচন্দ্র তাহার সঙ্গে কোন যোগ স্থাপন করিতে পারেন নাই—‘আলাল’ ও ‘হতোমে’র ভিতর দিয়া কথাভাবার যে অল্পশীলন ইতিপূর্বেই সাধারণের দৃষ্টি আকর্ষণ করিয়াছিল, গিরিশচন্দ্র তাহার সঙ্গেও নিজের গল্প রচনার যোগ স্থাপন করেন নাই। অথচ নাটকের ভাষা কথাভাষা; অতএব পূর্ববর্তী নাটকসমূহের অল্পস্বত ভাষা কিংবা প্রচলিত গল্প সাহিত্যে ব্যবহৃত কথাভাষা, ইহাদের সঙ্গেই নাট্যকার গিরিশচন্দ্রের যোগ থাকিবার কথা ছিল। বিজ্ঞাসাগর-অক্ষয়কুমারের সাধুভাষার সঙ্গে তাঁহার কোন সম্পর্ক থাকিবার কথাও নহে এবং তাহা ছিলও না। অতএব সকল দিক দিয়া বিচার করিলেই দেখিতে পাওয়া যাইবে যে, গিরিশচন্দ্রের গল্পভাষা তাঁহার নিজস্ব সৃষ্টি—ইহা কোন বিশিষ্ট বাংলা গল্পরীতির ক্রম-বিকাশের স্বাভাবিক ফল নহে, সেইজন্য বাংলা নাটকের ভাষার ক্রমবিকাশের দ্বারা ইহার কোনও স্থান নাই। যে ভাষার শক্তি আছে, তাহারই জীবন আছে—জীবন অর্থ গতি; অতএব যাহার জীবন আছে, তাহার ক্রম-বিকাশও আছে। গিরিশচন্দ্রের গল্পভাষা বাংলা গদ্যের জীবন-ধারা হইতে বিচ্ছিন্ন ছিল। অতএব বাংলা গদ্যের ক্রমবিকাশের সূত্র ধরিয়া ইহার প্রকৃতি বিচার করা সম্ভব হইবে না।

রামনারায়ণ, দীনবন্ধু, এমন কি মাইকেল মধুসূদনেরও বাংলার সমাজের বিভিন্ন স্তর সম্পর্কে যে অভিজ্ঞতা ছিল, গিরিশচন্দ্রের তাহা ছিল না। বাংলার সমাজ বলিতে গিরিশচন্দ্র কেবলমাত্র উত্তর কলিকাতা অঞ্চলের মধ্যবিত্ত ব্যবসায়ী ও চাকুরীজীবী সমাজকেই জানিতেন। দেশীয় কিংবা পাশ্চাত্য কোন বিষয়ক শিক্ষা সম্বন্ধেই এই সমাজ যেমন খুব অগ্রসর ছিল না, তেমনই বিশিষ্ট একটি নাগরিক জীবনের পরিবেশের মধ্যে অবস্থান করিবার ফলে ইহার মধ্যে বৈচিত্র্যও বেশি প্রকাশ পাইতে পারে নাই। বাদ্যালীর স্বার্থ সামাজিক জীবন বাংলার পল্লীতেই ঊর্ধ্বনও বিকাশ লাভ করিতেছিল, সমগ্রপ্রতিষ্ঠিত নাগরিক জীবনে তাহার একটা সংহতিহীন ও কৃত্রিম পরিচয় মাত্র প্রকাশ পাইত। জুর্ভাগ্যের বিষয়, বাংলার বিদ্যুত পল্লী-জীবনের নিভৃত ছায়া-শীতল লোকে বাংলার যে জীবন আপনার সৌন্দর্য ও বৈচিত্র্যে সমৃদ্ধ ছিল, গিরিশচন্দ্র তাহার সম্বন্ধে কোন অভিজ্ঞতাই লাভ করিতে পারেন নাই; সেই সঙ্গে বাদ্যালীর কথাভাষার যে প্রাণরস, তাহারও তিনি সন্ধান পান নাই। সুতরাং বাধ্য হইয়া একটি নব-প্রতিষ্ঠিত অসংবদ্ধ সামাজিক জীবনের অপরিণত

ভাষা অবলম্বন করিয়া গিরিশচন্দ্রকে তাঁহার নাটক রচনা করিতে হইয়াছে। বিশেষতঃ গিরিশচন্দ্র বস্তুবাদী ছিলেন না, অতএব বাংলা গল্পভাষার যে একটি বস্তুরস আছে, তাহা তিনি তেমন গভীরভাবে অনুসন্ধান করিয়া দেখিতেও যান নাই। বস্তু-অভিনিবেশ থাকিলে কৃত্রিম নাগরিক জীবনে বাস করিয়াও তিনি বাংলার কথ্যভাষার কতকটা বৈচিত্র্যের সন্ধান লাভ করিতে পারিতেন। সেইজন্য গিরিশচন্দ্রের গল্পভাষা কতকটা কৃত্রিম ও প্রাণহীন, সতেজ প্রাণরস ইহার ভিতর দিয়া স্ফুটিলাভ করিতে পারে নাই। রামনারায়ণ-দীনবন্ধু, এমন কি মাইকেল মধুসূদনও তাঁহাদের সামাজিক প্রহসনগুলিতে ব্যবহৃত গদ্যভাষার যে পরিমাণ বাংলা প্রবচন ও বিশিষ্টার্থক শব্দগুচ্ছ বা ইডিয়ম ব্যবহার করিয়াছেন, গিরিশচন্দ্র তাহার একাংশও ব্যবহার করিতে পারেন নাই। নাটকের ভাষা প্রত্যক্ষ কথ্যভাষা বলিয়াই ইহার মধ্যে প্রচলিত প্রবচন ও বিশিষ্টার্থক শব্দের যত বেশি প্রয়োগ হয়, ততই ইহার প্রত্যক্ষতা স্পষ্ট হইয়া উঠিতে পারে—দীনবন্ধুর ভাষার ইহা একটি প্রধান আকর্ষণীয় গুণ ছিল। গিরিশচন্দ্রের গদ্যভাষা এই দিক দিয়া অত্যন্ত নিম্নাণ। প্রবচন ও ইডিয়মের প্রয়োগ তাহাতে এক প্রকার নাই বলিলেই চলে—তবে যে নবপ্রতিষ্ঠিত সংহতিহীন নাগরিক সমাজ অবলম্বন করিয়া তিনি তাঁহার সামাজিক নাটক কথখানি রচনা করিয়াছেন, তাহার মধ্য হইতে ভাষার মৌলিক রসরূপের উদ্ধার সাধনও সম্ভবপর ছিল না।

গিরিশচন্দ্রের পদ্যভাষা সম্পর্কে এবার কিছু বলিব। পৌরাণিক ও রোমান্টিক নাটকের মধ্যে গিরিশচন্দ্র যে অমিত্র পদ্যচ্ছন্দ ব্যবহার করিয়াছেন, তাহা ‘গৈরিশ ছন্দ’ বলিয়া পরিচয় লাভ করিয়াছে। অবশ্য এই ছন্দ গিরিশচন্দ্রই যে সর্বপ্রথম প্রবর্তন করেন, তাহা নহে—তাঁহার পূর্বে মাইকেল মধুসূদন দত্তই, অমিত্রাক্ষর ছন্দে কাব্যরচনার পূর্বেই, তাঁহার ‘পদ্মাবতী’ নাটকের মধ্যে এই ছন্দ সর্বপ্রথম ব্যবহার করিয়াছিলেন। অতএব নাটকে মধুসূদনই ইহার সর্বপ্রথম প্রচলন করেন। অমিত্রাক্ষর ছন্দে পূর্ণাঙ্গ কাব্য-রচনার পর তিনি এই ছন্দ আর ব্যবহার করেন নাই। তবে গিরিশচন্দ্রই এই ছন্দ অত্যন্ত ব্যাপকভাবে ব্যবহার করিয়াছেন বলিয়া ইহা ‘গৈরিশ ছন্দ’ নামে পরিচিত হইয়াছে। ব্যতিক্রমে চরণচ্ছন্দই এই ছন্দের প্রধান বৈশিষ্ট্য। গিরিশচন্দ্র তাঁহার রচনা নিরক্ষর অভিনেত্রী ও অল্পশিক্ষিত অভিনেতাদের সহজ আবৃত্তিযোগ্য করিবার জন্যই এই রীতি গ্রহণ করিয়াছেন বলিয়া উল্লেখ

করিয়াছেন—কারণ, চরণচ্ছেদ ষাড়া যতিস্থানটি এখানে এতই স্পষ্ট হইয়া উঠে  
যে, তাহার অন্ত অর্থ কিংবা বিরামচিহ্নাদির অল্পসন্ধান করিতে হয় না।  
মধুসূদনের অমিত্রাক্ষর ছন্দের চরণসমূহ চৌদ্দ অক্ষরের শৃঙ্খলে বাঁধা থাকিয়াও  
যতির যে বৈচিত্র্য সৃষ্টি করিয়াছে, তাহা অভাবনীয়। ক্ষিপ্ত রচনায় বাধা  
হইবে বলিয়া গিরিশচন্দ্র চৌদ্দ অক্ষরের শাসন অস্বীকার করিয়াছেন, নতুবা  
গৈরিশ ছন্দ মাইকেলী অমিত্রাক্ষরেরই প্রত্যক্ষ প্রভাবের ফল বলিতে হইবে।

নিয়মিত যতিস্থানেই যে গিরিশচন্দ্র চরণচ্ছেদের রীতি রক্ষা করিয়াছেন,  
তাহা নহে; কোন কোন স্থলে যতিস্থানে বিরামচিহ্ন ব্যবহার করিয়াও ইহার  
চরণ দীর্ঘায়িত করিয়াছেন, এই দীর্ঘীকরণ অনেক সময় চৌদ্দ অক্ষরের শাসনও  
অস্বীকার করিয়াছে। নিম্নোক্ত অংশ হইতেই তাহার প্রমাণ পাওয়া  
যাইবে।

আজ্ঞা দেহ বাহব-প্রধান,  
পুত্রবধু সনে বাব পুনঃ বিরাট-ভবনে—  
মান করি জাহ্নবী-সলিলে।  
হে কেশব, চিরদিন আশ্রিত পাণ্ডব তব,  
দাসন সংগ্রাম, শুনি দুর্গোধন,  
সংযোজন করিয়াছে একাদশ অক্ষৌহিণী সেনা।  
বিরাট-পাকাল মাত্র পাণ্ডব-সহায়,—  
ভাবি, হে মধুসূদন, মহারণে না জানি কি হবে।

এখানে চরণচ্ছেদের বিশিষ্ট কোন নিয়মরক্ষা করা হইয়াছে বলিয়া অল্পভূত  
হইবে না। মধুসূদন তাঁহার অমিত্রাক্ষর ছন্দে যতি-বিন্যাস অনিয়মিত রাখিয়াও  
প্রতি চরণে চৌদ্দ অক্ষরের নিয়ম-রক্ষা করিয়াছিলেন, হেমচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়  
ও নবীনচন্দ্র সেনের অমিত্রাক্ষর ছন্দে যতি-বিন্যাসের বৈচিত্র্য না থাকিলেও  
প্রতি চরণে চৌদ্দ অক্ষরের নিয়ম কোথাও লঙ্ঘিত হয় নাই, কিন্তু গিরিশচন্দ্রের  
অমিত্রাক্ষরে অক্ষরের কোন শাসন স্বীকার করা হয় নাই এবং বহিঃ যতি-  
স্থানে চরণচ্ছেদ ইহার মৌলিক লক্ষ্য ছিল বলিয়া মনে হয়, তথাপি এই  
রীতিও সর্বত্র প্রতিপালিত হয় নাই। অল্পগ্রাস এবং যুক্ত ব্যঞ্জননের যথাযথ  
প্রয়োগ ষাড়া মধুসূদন তাঁহার অমিত্রাক্ষর ছন্দে যে স্বনিয়ম সৃষ্টি করিয়াছিলেন,  
গিরিশচন্দ্রের ছন্দে তাহার অতিশয় অল্পভব করা যায় না। নাটকের সংলাপে  
অল্পগ্রাস প্রতিকটু হইত সন্দেহ নাই, কিন্তু যুক্ত ব্যঞ্জননের যথাযথ ব্যবহার



করিতে পারিলে অনেক সময় রস নিবিড় হইয়া উঠিতে পারিত—গিরিশচন্দ্র মধুসূদনের অমিত্রাক্ষরের এই নিগূঢ় মর্মটুকু গ্রহণ করিতে পারেন নাই। তথাপি একথা সত্য, গিরিশচন্দ্রের এই ছন্দ তাঁহার কোন মৌলিক সৃষ্টি নহে, মধুসূদনেরই অমিত্রাক্ষরের উপর ভিত্তি করিয়া সৃষ্ট। মধুসূদন-প্রবর্তিত অমিত্রাক্ষরের মূল প্রাণধর্মটি সমসাময়িক অন্যান্য কবি ও নাট্যকার যেমন বুঝিতে না পারিয়া তাহার নিফল অমুকরণ মাত্র করিয়াছেন, গিরিশচন্দ্রেও তাহার কিছুমাত্র ব্যতিক্রম দেখিতে পাওয়া যাইবে না। ক্ষিপ্ত রচনার জন্য গিরিশচন্দ্রের ছন্দে কতকগুলি ত্রুটি অপরিহার্য হইয়া উঠিয়াছে।

অনেক সময় ইহার গাঁথুনি নিত্যান্ত শিথিল বলিয়া অনুভূত হইবে, যেমন,

ধন্ত মাহিষতীপুরী,

ধন্ত মম পিতৃদেবগণ,

ধন্ত প্রজা,

পাখী শাখী জীবজন্তু পতঙ্গনিচর।

কিন্তু তাহা সত্ত্বেও গিরিশচন্দ্রের ছন্দের কতকগুলি বিশিষ্ট গুণও ছিল। ইহার নিরাভরণ ও অলঙ্কার-বর্জিত রূপ নাট্যকাহিনী সহজভাবে বর্ণনা করিয়া যাইবার পক্ষে পরম সহায়ক হইয়াছে। গিরিশচন্দ্র সচেতনভাবে ইহার কোন শিল্পরূপ না দিলেও বাংলা শব্দের নিজস্ব বৈশিষ্ট্যগুণে ইহার মধ্য দিয়া কোন কোন সময় যে শিল্পপরিচয় প্রকাশ পাইয়াছে, তাহা একেবারে উপেক্ষণীয় বলিয়া বোধ হইবে না।

গিরিশচন্দ্রের নাটকগুলি তাহাদের বিষয়বস্তুর দিক হইতে এই কয়েকটি প্রধান ভাগে বিভক্ত করা যাইতে পারে; যথা পৌরাণিক নাটক, চরিত্র-নাটক, রোমাণ্টিক নাটক, ঐতিহাসিক নাটক ও সামাজিক নাটক। সামাজিক নাটকগুলি আবার দুই ভাগে বিভক্ত—নাটক ও প্রহসন।

পৌরাণিক নাটক কথা দুইটি আপাতদৃষ্টিতে পরস্পরবিরোধী বলিয়া মনে হয়; কারণ, বাহা পুরাণ, তাহা নাটক হইতে পারে না এবং যাহা নাটক, তাহা পুরাণ নহে। পুরাণের বৈশিষ্ট্য অলৌকিকতা এবং নাটকের বৈশিষ্ট্য বাস্তবতা—ইহাদের উভয়ের মধ্য দিয়া পরস্পর যে ভাব ও আদর্শগত বিরোধ আছে, তাহাই এই শ্রেণীর নাটক রচনার পরিপন্থী। কিন্তু বাংলা নাট্য-সাহিত্যের ইতিহাসে পৌরাণিক নাটক বিশিষ্ট স্থানের অধিকারী হইয়াছে এবং নিজের বৈশিষ্ট্য দ্বারা ইহা সাহিত্যিক পরিচয় লাভ করিতে সক্ষম

হইয়াছে। কি শুধে ইহা নাটক হইয়াও পুরাণ এবং পুরাণ হইয়াও নাটক হইয়াছে, তাহাই এখানে বিচার করিয়া দেখা যাইবে।

নাট্যসাহিত্যে ঐতিহাসিক নাটকের একটি বিশিষ্ট স্থান আছে। কারণ, ইতিহাস সত্য ঘটনার বিবরণ, ইহার মধ্যে অলৌকিকতা কিছুমাত্র নাই। ইতিহাসের মধ্যে কেবল মাত্র প্রকৃত ঘটনারই বিবরণ থাকে, ঘটনারাশির অন্তরালে চরিত্রগুলির যে একটি সহজ মানবিক পরিচয় আছে, তাহা প্রচ্ছন্ন হইয়া থাকে; ঐতিহাসিক ঘটনারাশির অন্তরাল হইতে ইহার চরিত্রগুলির মানবিক পরিচয় উদ্ধার করাই ঐতিহাসিক নাট্যকারের কাজ। এখানে ঐতিহাসিক নাটক যেমন সত্য, ইহার চরিত্রগুলির মানবিক পরিচয়ও তেমনই বাস্তব হইয়া উঠিবার সুযোগ পায়। অতএব ঐতিহাসিক নাটকের নাটকীয় উপযোগিতা লাভ করিবার পক্ষে ভাব কিংবা স্বত্বগত বিরোধ নাই। সুতরাং ঐতিহাসিক নাটক একাধারে যেমন ইতিহাস, অল্প দিক দিয়া তেমনই নাটকও বটে। পৌরাণিক নাটক সম্পর্কে এ কথা বলিতে পারা যায় না; কারণ, পুরাণের অলৌকিক বিষয় অবলম্বন করিয়া আর যাহাই রচিত হউক, নাটক রচিত হইতে পারে না। বাংলা পৌরাণিক নাটকের মধ্যে কি ভাবে যে অলৌকিকতা এবং বাস্তবতার মধ্যে সামঞ্জস্য স্থাপিত হইয়াছে, তাহাই এখানে বিবেচ্য বিষয়।

পৌরাণিক নাটক আর যাহাই হউক, ইহা নাটকই। অতএব নাটকের বাহা বিশিষ্ট ধর্ম, তাহা এখানেও আমরা স্বভাবতঃই আশা করিব। নাটক বাস্তব জীবন-বন্দের রূপায়ণ। সুতরাং পৌরাণিক নাটক যদি নাটকই হয়, তবে ইহার মধ্যেও যে জীবনের পরিচয় পাওয়া যাইবে, তাহাও বাস্তব জীবনকে অতিক্রম করিয়া যাইতে পারিবে না। অতএব পৌরাণিক নাটকের মধ্যে যে সকল চরিত্র থাকিবে, তাঁহাদের পরিচয় যাহাই থাকুক না কেন, অর্থাৎ তাঁহাদের নামগুলি পুরাণাগত হইলেও তাঁহাদের আচরণ সম্পূর্ণ লৌকিক হইতে বাধ্য। ইহার অর্থ এই যে, শ্রীকৃষ্ণ, মহাদেব, পার্বতী এই সকল পৌরাণিক দেবদেবীর চরিত্র যদি কোনও নাটকাখ্যানে স্থান পায়, তবে তাঁহাদের আচরণ বাস্তব জীবনানুগ হইতে হইবে—পুরাণানুগ হইলে চলিবে না। কিন্তু সম্পূর্ণ যদি তাহাই হইত, তবে পৌরাণিক নাটকের জন্ত স্বতন্ত্র একটি বিভাগ নির্দেশ করিবার কোনই কারণ ছিল না—সাধারণ নাটক বলিয়াই তাহা গৃহীত হইতে পারিত। পৌরাণিক নাটকের মধ্যে অনেক সময়

দেখিতে পাওয়া যে, পৌরাণিক চরিত্রগুলি ইহাদের অলৌকিক বৈশিষ্ট্য রক্ষা করিয়াছে। যদি তাহাই হয়, তবে বিচার করিয়া দেখিতে হইবে যে, ইহার নাট্যকাহিনীর মূল ধারা নিয়ন্ত্রিত করিয়াছে কি না। যদি অলৌকিক বা পৌরাণিক চরিত্রগুলি ইহাদের অলৌকিকত্ব বিসর্জন না দিয়া লৌকিক চরিত্রগুলির সঙ্গে সমান অংশ গ্রহণ করে এবং মূল নাট্যকাহিনীর ধারা নিয়ন্ত্রিত করিয়া কাহিনীকে ইহার বিশিষ্ট পরিণতির পথে অগ্রসর করিয়া লইয়া যাইতে সহায়তা করে, তবে তাহা পুরাণ হইবে, নাটক হইবে না। কিন্তু ইহার অলৌকিক চরিত্রগুলি যদি মূল কাহিনীর বাহ্য অলঙ্কার স্বরূপ মাত্র অবস্থান করে, ইহার পরিণতি কোন দিক দিয়া নিয়ন্ত্রিত করিতে সহায়তা না করে, তবে কেবলমাত্র ইহাদের উপস্থিতি দ্বারা কাহিনীর নাটকীয় গৌরব ক্ষুণ্ণ করিতে পারিবে না; প্রকৃত পক্ষে ইহাদিগকেই পৌরাণিক নাটক বলা হইয়া থাকে। অলৌকিক চরিত্র কিংবা অলৌকিক বিষয় নাটকে থাকিলেই যে তাহা নাটক বলিয়া গণ্য হইতে পারিবে না, এমন কোনও কথা হইতে পারে না। সেন্সপীয়ারের নাটকেও প্রেতাঙ্গা, ডাইনী ইত্যাদি অলৌকিক চরিত্র আছে, কিন্তু তাহা সত্ত্বেও তাঁহার কাহিনীর নাটকীয় ধর্ম কোনও দিক দিয়া ক্ষুণ্ণ হইয়াছে, এমন কথা বলিতে পারা যায় না। অলৌকিক বিষয় কিংবা অলৌকিক চরিত্র নাটকে কি ভাবে ব্যবহার করা হয়, তাহার উপরই পৌরাণিক নাটকের নাটকত্ব নির্ভর করে। বঙ্কিমচন্দ্র তাঁহার ‘বিষবৃক্ষ’ উপন্যাসের ভিতর দিয়া কুন্দনন্দিনীর স্বপ্নদর্শন বিষয়ক একটি অলৌকিক বৃত্তান্তের অবতারণা করিয়াছেন, তাহা সত্ত্বেও ‘বিষবৃক্ষ’র ঔপন্যাসিক ধর্ম ক্ষুণ্ণ হইয়াছে, এমন কথা বলিতে পারা যাইবে না। কারণ, কুন্দনন্দিনীর স্বপ্নদর্শন মূল ‘বিষবৃক্ষ’ কাহিনীর বহিরঙ্গত অলঙ্কার স্বরূপ মাত্র—কাহিনীর মূলধারা এই ঘটনা-নিরপেক্ষ এবং স্বাধীনভাবেই ঘটিয়া গিয়াছে বলিয়া অস্বত্ব করিতে এতটুকুও বেগ পাইতে হয় না। অতএব ইহা বিষবৃক্ষ-কাহিনীর বহিরঙ্গত সৌষ্টব্য বৃদ্ধি করিয়াছে মাত্র, কোনদিক দিয়া ইহার অন্তর স্পর্শ করিতে পারে নাই। এই প্রকার পৌরাণিক নাটকের অলৌকিক চরিত্রগুলি নিজের আচরণ বাস্তব-ধর্মী করিয়া কিংবা কাহিনীর ধারা হইতে দূরবর্তী থাকিয়া নাটকের মধ্যে অবস্থান করিয়া থাকে। পৌরাণিক নাটকের অলৌকিক চরিত্রগুলি অনেক সময় কোনও নিরবয়ব (abstract) ভাবের বস্তুরূপ বা রূপক হিসাবে ব্যবহৃত হইয়া থাকে। এই ভ্রূণীর রূপক চরিত্র দ্বারা কাহিনীর ধারা কখনও নিয়ন্ত্রিত

হইতে পারে না, ইহা দ্বারা কাহিনীর বহিরঙ্গমত সৌন্দর্য বৃদ্ধি পায় মাত্র। অপরেশচন্দ্র মুখোপাধ্যায়ের ‘কর্ণাজুন’ বহু-প্রশংসিত পৌরাণিক নাটক—নিয়তি ইহার একটি অলৌকিক চরিত্র। নিয়তির দ্বারা যে মানুষের জীবনের পরিণতি নিয়ন্ত্রিত হইয়া থাকে, ভারতীয় হিন্দুমাত্রই তাহা বিশ্বাস করিয়া থাকে। এই নিয়তি অদৃষ্ট থাকিয়া মানুষের জীবন নিয়ন্ত্রিত করে—সেই জন্তই ইহার নাম অদৃষ্ট। নিয়তি অপ্রত্যক্ষ থাকিয়া মানুষের জীবনে যে কাজ করিয়া থাকে, নাটকের মধ্যে তাহা প্রত্যক্ষ হইয়া উঠিলেও জীবনে সেই কার্যের কোনও ব্যতিক্রম হইবার কথা নহে—অদৃষ্টকে দৃষ্ট করিবার ফলে, অপ্রত্যক্ষকে প্রত্যক্ষ করিয়া তুলিবার ফলে মূল নাট্য-কাহিনীর দ্বারা কোনও ব্যতিক্রম সৃষ্টি হয় না—হইবার কথাও নহে; তবে ইহা দ্বারা একটি সার্থক লৌকিক আবেদন (popular appeal) সৃষ্টি হইয়া থাকে। অতএব ঐহারা জনপ্রিয় নাট্যকার, তাঁহারা এই লৌকিক আবেদনের প্রলোভন পরিত্যাগ করিতে পারেন না।

রূপক চরিত্র ব্যতীতও পৌরাণিক নাটকে স্বাধীন দৈব চরিত্রের সঙ্গেও আমাদের সাক্ষাৎকার ঘটিতে পারে। একটি দৃষ্টান্তের উল্লেখ করিলে আমার বক্তব্য বিষয় স্পষ্টতর হইতে পারে। এই বিষয়ে গিরিশচন্দ্র ঘোষের জনপ্রিয় পৌরাণিক নাটক ‘অনা’র উল্লেখ করা যাইতে পারে। ইহার শ্রীকৃষ্ণ চরিত্র অলৌকিক চরিত্র বলিয়া মনে হইতে পারে; কিন্তু গভীরভাবে লক্ষ্য করিলেই দেখিতে পাওয়া যাইবে যে, ইহার মধ্যে শ্রীকৃষ্ণ যে সকল আচরণ করিয়াছেন, তাহা সবই লৌকিক—বিন্দুমাত্রও অলৌকিক নহে। শ্রীকৃষ্ণ তাঁহার সখা এবং আত্মীয় অর্জুনের নিরাপত্তা রক্ষা করিবার জন্ত রাজধানী দ্বারকা পরিত্যাগ করিয়া মাহিন্য়তীপুরীতে অর্জুনের শিবিরে উপস্থিত হইয়াছেন। ইহা দ্বারা তিনি কোনও অলৌকিক আচরণ করেন নাই। স্পষ্টতই বুঝিতে পারা যাইতেছে, তাঁহার এই আচরণ নিতান্ত মানবিক। সখা এবং আত্মীয়কে রক্ষা করিবার জন্ত এখানে তিনি সাধারণ সতর্কতা অবলম্বন করিয়াছেন মাত্র। তিনি যদি স্বয়ং যুদ্ধক্ষেত্রে আসিয়া উপস্থিত না হইয়া দ্বারকা হইতেই অর্জুনকে রক্ষা করিবার জন্ত কোনও অলৌকিক কৌশল অবলম্বন করিতেন, তাহা হইলে তাঁহার এই চরিত্রটি অলৌকিক লক্ষণাক্রান্ত বলিয়া মনে হইত। ‘অনা’ নাটকের অলৌকিক চরিত্র মহাদেব। কিন্তু মহাদেব এই নাটকের কাহিনীর দ্বারা কোনও সক্রিয় অংশ গ্রহণ করেন

নাই—তাঁহার সম্পর্কিত দৃশ্যটি এই নাটকে যোজনা না করিলেও নাট্য-কাহিনীর পরিণতি অশ্রু প্রকার হইত না ; অতএব দেখা বাইতেছে, তাঁহার সম্পর্কিত দৃশ্যটি নাট্যকাহিনীর অনিবার্য ধারাক্রমে এখানে উপস্থিত করা হয় নাই। স্বতরাং তাঁহার অবস্থিতির অশ্রু জনা-নাটকের কাহিনী অলৌকিকতা দ্বারা ভারাক্রান্ত হয় নাই। ইহাই আদর্শ পৌরাণিক নাটকের বৈশিষ্ট্য। ‘জনা’—নাটকের মধ্যে কয়েকটি অলৌকিক নারীচরিত্র আছে ; যেমন গঙ্গা, রতি, ডাকিনী ও যোগিনীগণ ; ইহারা প্রত্যেকেই কাহিনীর বহিরলগত সৌষ্টব্য বৃদ্ধি করিয়াছে মাত্র ; কেহই ইহার অন্তর স্পর্শ করিতে কিংবা কাহিনীর ধারা নিয়ন্ত্রিত করিতে পারে নাই। অতএব কাহিনীর নাট্যগুণ ইহাদের দ্বারা ক্ষুণ্ণ হয় নাই। এই চরিত্রগুলি জনা-নাট্যকাহিনীর সঙ্গে সংযুক্ত আছে বলিয়াই, এই নাটক পৌরাণিক নাটকের সংজ্ঞালাভ করিয়াছে—নতুবা বস্তুধর্মী নাটকের সঙ্গে ইহার কোনও ব্যতিক্রম লক্ষ্য হইত না।

রামায়ণ-মহাভারত হইতে কাহিনী গ্রহণ করিয়া বাংলায় অসংখ্য নাটক রচিত হইয়াছে—তাহাও সাধারণতঃ পৌরাণিক নাটক বলিয়াই পরিচিত। কিন্তু প্রকৃতপক্ষে রামায়ণ কাব্য এবং মহাভারত একাধারে কাব্য ও ইতিহাস—প্রকৃত পুরাণ বলিতে যাহা বুঝায়, মূলতঃ ইহাদের একটিও তাহা নহে। তবে ইহাদের মধ্য হইতে বিষয়বস্তু সংগ্রহ করিয়া রচিত নাটক পৌরাণিক নাটক আখ্যা দেওয়া কতদূর সমীচীন ? কালিদাসের ‘অভিজ্ঞান-শকুন্তলা’, কিংবা ভবভূতির ‘উত্তর-রামচরিত’কে কি কেহ পৌরাণিক নাটক সংজ্ঞায় অভিহিত করিয়া থাকেন ? সংস্কৃত নাট্যসাহিত্যে পৌরাণিক নাটক নামে নাটকের কোনও শ্রেণীবিভাগ করা হয় নাই, আধুনিক ইংরাজি নাট্যসাহিত্যেও mythological drama নামক নাটকের কোনও শ্রেণীবিভাগ স্বীকৃত হয় নাই ; মধ্যযুগীয় Miracle Play স্বতন্ত্র জিনিস। বাইবেলের বিষয় লইয়াও সে দেশে বহু আধুনিক নাটক রচিত হইয়াছে, কিন্তু তাহাদের মধ্যে সাধারণ নাটকের ব্যতিক্রম কিছু পাওয়া যায় না। বাইবেলের চরিত্র তাহাতে থাকিলেও তাহাদের আচরণ সম্পূর্ণ মানবিক অদ্বৈত দ্বারা নিয়ন্ত্রিত হয়। বাংলা পৌরাণিক নাটকের মত কাহিনীর অলঙ্কার স্বরূপও তাহাতে কোনও অলৌকিক চরিত্র স্থান পায় না। অতএব দেখা বাইতেছে, ধর্মবিশ্বাসী বাঙালী হিন্দুর জাতীয় রস-চেতনার মধ্যেই পৌরাণিক নাটক

অনুগ্রহণ করিয়াছে—ইহা ঊনবিংশ শতাব্দীর বাঙ্গালীর ও পাশ্চাত্য জীবনাদর্শের সমন্বয় সাধনার এক বিচিত্র রসময় ফল।

অনেকে মনে করিতে পারেন যে, বাংলার পৌরাণিক নাটকগুলি এদেশে প্রচলিত যাত্রা বা গীতাভিনয় হইতে উদ্ভূত হইয়াছে; কিন্তু একথা সত্য নহে। এদেশে পাশ্চাত্য আদর্শে রঙ্গমঞ্চ প্রতিষ্ঠিত হইবার পূর্বে আধুনিক যাত্রা বা ‘নৃতন যাত্রা’র কোন অস্তিত্ব ছিল না। নাটগীত নামক মধ্যযুগে যে একশ্রেণীর নৃত্য-সম্বলিত সঙ্গীতাহুষ্ঠান প্রচলিত ছিল, তাহার প্রকৃতি স্বতন্ত্র ছিল। ‘অকুরযাত্রা’ কিংবা ‘কালীদাসদমন যাত্রা’ ইত্যাদির প্রকৃতিও স্বতন্ত্র। মধ্যযুগের বাংলা সাহিত্যের অধ্যাত্মবোধের সঙ্গে ঊনবিংশ শতাব্দীর পাশ্চাত্য নাট্যসাহিত্যাগত বাস্তব জীবনবোধের সংমিশ্রণের মূখ্য ফলস্বরূপই বাংলা পৌরাণিক নাটকগুলির জন্ম হইয়াছে। বাংলা সাহিত্যের অন্যান্য বিভাগের মত নাট্যসাহিত্যের মধ্য দিয়াও যে বাঙ্গালী তাহার জাতীয় চেতনা সম্পূর্ণ বিসর্জন দেয় নাই, বাংলা পৌরাণিক নাটকগুলিই তাহার প্রমাণ।

গিরিশচন্দ্র ঘোষ বাংলা পৌরাণিক নাটক রচনায় যে দক্ষতা দেখাইয়াছিলেন, তাহার অঙ্গুরণকারীদিগের মধ্যে কেহই তাহা দেখাইতে পারেন নাই। রাজকৃষ্ণ রায়ের পৌরাণিক নাটকসমূহ পুরাণ, নাটক নহে—কেহ কেহ পৌরাণিক নাটকের মধ্যে আধ্যাত্মিক তত্ত্ব পরিবেশন করিয়াছেন; অতএব তাহা দর্শন, নাটক নহে। রবীন্দ্রনাথও পৌরাণিক বিষয় লইয়া কয়েকখানি নাটক রচনা করিয়াছেন, কিন্তু তাহা পুরাণও নহে, নাটকও নহে—তাহা কাব্য।

অতি-আধুনিক যুগে পৌরাণিক নাটক রচনার প্রেরণা যে লুপ্ত হইয়া গিয়াছে, তাহার কারণ, সমাজের দৈব বিশ্বাস ইতিমধ্যে শিথিল হইয়া গিয়াছে; অদৃষ্টবাদের পরিবর্তে যুক্তিবাদের বিকাশ হইয়াছে। অতএব পৌরাণিক নাটকের ভবিষ্যৎ অনিশ্চিত হইয়া উঠিয়াছে।

পৌরাণিক গীতিনাট্য রচনার ভিত্তর দিয়াই গিরিশচন্দ্রের নাট্যকার-জীবনের সূত্রপাত হয়। গিরিশচন্দ্র যখন আবির্ভূত হন, তখন কলিকাতার নাগরিক সমাজে যাত্রা, কবি ও অন্যান্য লোক-ও রাগ-সঙ্গীতের অত্যন্ত ব্যাপক প্রভাব—সাধারণের রস-রুচি ইহাদের আদর্শেই গড়িয়া উঠিতেছিল। দেশীয় যাত্রাসমূহের মধ্যে উত্তর ভারত হইতে আগত বিবিধ রাগসঙ্গীত প্রবিষ্ট হইবার ফলে ইহারা নূতন রূপ লাভ করিতেছিল এবং যাত্রার এই পাঁচমিশেলী নূতন

রূপটি নাগরিক সমাজের নিকট অত্যন্ত কুচিকর হইয়া উঠিয়াছিল। এই ধারাটির প্রতি গিরিশচন্দ্র প্রথম হইতেই আকৃষ্ট হইয়াছিলেন এবং বাহির হইতে ইহাই অবলম্বন করিয়া তাঁহার সাধনার সূত্রপাত হয়।

ধর্মবোধ এই জাতির একটি বিশিষ্ট সংস্কার। দুই শত বৎসরের ইংরেজি শিক্ষার ফলস্বরূপ উচ্চতর সমাজের মুষ্টিমেয় লোকের মধ্যে সেই সংস্কারে আঘাত লাগিলেও, অন্তরের দিক দিয়া এই জাতির যে বিশেষ পরিবর্তন হইয়াছে, তাহা নহে। অতএব গিরিশচন্দ্র যখন এই ধর্মবোধ অবলম্বন করিয়া তাঁহার পৌরাণিক নাটকসমূহ রচনায় প্রবৃত্ত হইলেন, তখন সহজেই ইহাদের প্রতি জনসাধারণের দৃষ্টিও আকৃষ্ট হইল। বিংশ শতাব্দীর মধ্যভাগে বাংলার সমাজে পৌরাণিক বিষয়বস্তুর যে মূল্য দাঁড়াইয়াছে, উনবিংশ শতাব্দীর শেষভাগে তাহা অপেক্ষা যে ইহার অধিক মূল্য ছিল, তাহা সহজেই অস্বীকার করা যাইতে পারে। তখনও সামাজিক কিংবা ঐতিহাসিক বিষয়-বস্তুর প্রতি সাধারণ দর্শকের অস্বাভাবিক সৃষ্টি হয় নাই। বিশেষতঃ যাত্রার পৌরাণিক আবহাওয়া তখনও বাঙ্গালী রসিকের চিত্তাকর্ষণ আকর্ষণ করিয়া ছিল। এই অবস্থায় গিরিশচন্দ্র পৌরাণিক বিষয়বস্তু অবলম্বন করিয়া তাঁহার নাটক রচনার সূত্রপাত করিয়া প্রথম হইতেই অতি সহজে বাঙ্গালীর মনোরাজ্য অধিকার করিয়া লইয়াছিলেন।

গিরিশচন্দ্র তাঁহার পৌরাণিক নাটকে বাঙ্গালীর নিজস্ব ধর্মবোধকেই রূপ দিয়াছেন। বাংলার প্রাচীন সাহিত্যে দেবতার সঙ্গে মানুষের যে একটি সহজ সম্পর্কের বর্ণনা পাওয়া যায়, গিরিশচন্দ্রও তাহারই সূত্র ধরিয়া তাঁহার পৌরাণিক নাটকসমূহ রচনা করিয়াছেন—পুরাণের যে সকল চরিত্রের সঙ্গে বাংলাদেশের মানবিক চরিত্রসমূহ কোন সহজ যোগ স্থাপন করিতে পারে নাই, গিরিশচন্দ্র তাহাদিগকে তাঁহার নাটকে স্থান দেন নাই। যে সকল পুরাণ বাংলার জলবায়ুতে স্বাভাবিক (naturalized) হইয়া গিয়াছিল, তাহাই গিরিশচন্দ্রের অবলম্বন ছিল। এই ভাবে কৃষ্ণবাসের রাম-লক্ষ্মণ, কান্দীরাম ঘাসের বৃক-পাণ্ডব, বৈষ্ণব কবির রাধাকৃষ্ণ, শাক্ত কবির চণ্ডীমনসা, কবিগুণলাল উমা-মেনকা,— ইহারাই গিরিশচন্দ্রের পৌরাণিক নাটকসমূহে স্থানলাভ করিয়াছেন, বাঙ্গালী-বেদব্যাস তাঁহার কল্পনার রাজ্য অধিকার করিতে পারেন নাই। অতএব গিরিশচন্দ্রের পুরাণ বাঙ্গালীর পুরাণ, সনাতন পুরাণ নহে। সনাতন হিন্দুধর্ম অতিক্রম করিয়াও বাঙ্গালীর যে একটি নিজস্ব জাতীয় ধর্ম আছে, গিরিশচন্দ্র

তাহারই উল্লেখ ছিলেন—সেইজন্য তাঁহার পৌরাণিক নাটকগুলি ছিল বাঙ্গালীর প্রাণরসে উচ্ছল।

তথাপি গিরিশচন্দ্রের পৌরাণিক নাট্যরচনার একটি ক্রমবিকাশের খারা অনুসরণ করিয়া গেলে দেখিতে পাওয়া যায় যে, তাঁহার শেষ জীবনের রচনাগুলির মধ্যে এই ভাব ক্রমে হ্রাস পাইয়া গিয়াছে। পরমহংসদেবের সংস্পর্শে আসিবার পর হইতেই গিরিশচন্দ্র যে একটি বিশিষ্ট অধ্যাত্মবোধ সহজে সজাগ হইয়া উঠিয়াছিলেন, সে কথা পূর্বে উল্লেখ করিয়াছি। এই ভাব তাঁহার শেষ জীবনের পৌরাণিক নাটকগুলির উপর আরোপ করিবার কালে তাহাদের মধ্য হইতে পূর্বোক্ত সহজ স্বাচ্ছন্দ্য দূর হইয়া যায়—তখন রসের পরিবর্তে তাহারা তত্ত্বের বাহন হইয়া দাঁড়ায়। তবে এই ক্রটি তাঁহার শেষ বয়সের পৌরাণিক নাটক অপেক্ষা রোমাণ্টিক নাটকেই অধিকতর প্রকট হইয়া উঠিয়াছে।

যাত্রার মধ্যে যেমন কোন দ্বন্দ্ব কিংবা পরস্পর-বিরোধী আদর্শের সংঘাত নাই, গিরিশচন্দ্রের অধিকাংশ পৌরাণিক নাটকও তেমনই। ইহারা কেবলমাত্র পৌরাণিক কাহিনীর এক একটি বাহ্যিক নাট্যরূপ মাত্র, অন্তরের দিক দিয়া প্রকৃত নাটকের কোন লক্ষণ ইহাদের মধ্যে নাই। কেবলমাত্র তাঁহার শেষ জীবনের দুই একটি নাটক দ্বন্দ্ব-সংঘাতের দিক দিয়া কতকটা নাটকের গৌরব লাভ করিয়াছে।

যাত্রার মধ্যে মাহুকের কার্ণাবলী দেবতা দ্বারা সর্বদাই নিয়ন্ত্রিত হইয়া থাকে বলিয়া ইহা কখনও নাটকের মর্যাদা লাভ করিতে পারে না। গিরিশচন্দ্রের পৌরাণিক নাটকসমূহ যাত্রার আদর্শে রচিত হইলেও, ইহাদের মধ্যে দেবতা অভ্যন্তর সক্রিয়ভাবে মাহুকের কার্ণাবলী সর্বদা নিয়ন্ত্রিত করিয়াছেন বলিয়া অনুভূত হইবে না—ইহার কারণ, বাঙ্গালীর নিজস্ব ধর্মবোধের মধ্যে দেবতা ও মাহুকের পার্থক্য বড় একটা দেখিতে পাওয়া যায় না—এখানে দেবতা শ্রেষ্ঠ মানব বা superman মাত্র এবং মাহুকের সাহচর্যেই তাঁহার শ্রেষ্ঠত্ব (superiority) প্রতিষ্ঠিত হইয়াছে। মাহুকে বাধ দিয়া এখানে দেবতার স্বতন্ত্র কোন অস্তিত্ব নাই। প্রাচীন গ্রীক সাহিত্যে দেবতা ও মাহুকের মধ্যে যে সম্পর্ক কল্পিত হইয়াছে, বাংলার সমাজে তাহার ব্যতিক্রম আছে—গিরিশচন্দ্র বাঙ্গালীর দেবতাসম্পর্কিত বিশিষ্ট ধারণা অবলম্বন করিয়া তাঁহার নাটক রচনা করিয়াছেন বলিয়া তাঁহার নাটকে দেবতা ও মাহুকের পার্থক্যটুকু এত



সম্পর্কে হইয়া উঠিতে পারে নাই। দেবতার মধ্যে রাম ও কৃষ্ণই গিরিশচন্দ্রের অধিকাংশ পৌরাণিক নাটকের নায়ক। রামকে অতিমানব বা superman রূপে এবং কৃষ্ণকেও মানুষের নিতান্ত সন্নিহিত স্থানে আসন দিয়া গিরিশচন্দ্র তাঁহার নাটকসমূহ রচনা করিয়াছেন—তাঁহাদিগের উপর কোন প্রকার অলৌকিকত্ব আরোপ করিয়া তাঁহাদিগকে সাধারণ মানুষ হইতে পৃথক্ করিয়া রাখেন নাই। সাধারণ ব্যক্তির সঙ্গে গিরিশচন্দ্রের পৌরাণিক নাটকের ইহাই মূল পার্থক্য।

গিরিশচন্দ্রের পৌরাণিক নাটকের মধ্যে রামায়ণ-বিষয়ক রচনাই সংখ্যায় সর্বাধিক—প্রকৃতপক্ষে তিনি সপ্তকাণ্ড কুজিবাসী রামায়ণ প্রায় আড়াপান্ডাই নাট্যরূপে প্রকাশ করিয়াছেন—রঙ্গমঞ্চের ভিতর দিয়া বাঙ্গালীর চির-আদরগীর রামায়ণ-গান তাহাদিগকে শুনাইয়াছেন। রামায়ণের পরই মহাভারত-বিষয়ক নাটক। ইহাদের সংখ্যা রামায়ণ-বিষয়ক নাটক হইতে অনেক অল্প, এই অল্পসংখ্যক নাটকও সমগ্র মহাভারতের কাহিনী ব্যাপিয়া বিস্তৃত নহে—ইহার যে সকল অংশে কৃষ্ণ-কাহিনী প্রাধান্য লাভ করিয়াছে, গিরিশচন্দ্র সাধারণতঃ সেই অংশসমূহই গ্রহণ করিয়াছেন। ইহার পরই ভাগবত-সম্পর্কিত নাটক—ইহাদের সংখ্যা খুব অল্প না হইলেও ইহারা অধিকাংশই ক্ষুদ্রাকৃতি ও অতিমাত্রায় গীতিভারাক্রান্ত—ইহাদের মধ্য দিয়া বাংলা বৈষ্ণব গীতিকবিতার স্বরূপই ধ্বনিত হইয়াছে। গিরিশচন্দ্রের পৌরাণিক নাটকের মধ্যে সর্বশেষ উল্লেখযোগ্য তাঁহার হরগৌরী-বিষয়ক নাটক। মধ্যযুগের মঙ্গলকাব্যের কবিদিগের মত গিরিশচন্দ্রও হরগৌরীকে পৌরাণিক দেবতারূপে প্রত্যক্ষ করেন নাই—একটি বাঙ্গালী গ্রাম্য দম্পতিরূপেই প্রত্যক্ষ করিয়াছেন। এই জন্তই ইহাদের ভিতর দিয়াও বাঙ্গালীর জাতীর অনুভূতি অতি সহজেই স্পন্দিত হইয়াছে।

রামায়ণ-মহাভারতের অন্তর্ভুক্ত অথচ ইহাদের মূল কাহিনীর বহির্ভূত স্বতন্ত্র কতকগুলি ঋণ ও ঋণ কাহিনী অবলম্বন করিয়াও গিরিশচন্দ্র কয়েকখানি নাটক রচনা করিয়াছিলেন। কিন্তু তাহাদের বিষয়বস্তু নির্বাচন করিতেও তিনি বাঙ্গালীর নিজস্ব রস ও অধ্যাত্মবোধ সম্বন্ধে অত্যন্ত সতর্কতা অবলম্বন করিয়াছেন; সেইজন্য বাঙ্গালীর চিরকীর্তিত চরিত্র ঋণ, প্রহ্লাদ, নলদময়ন্তী, শ্রীমৎসচিত্তা, দ্বাতা কর্ণ প্রভৃতির কাহিনীই তিনি এই স্থলে অবলম্বন করিয়াছিলেন। ইহাদের মধ্যে চণ্ডীমঙ্গলের অন্তর্গত ধনপতি সঙ্গারের কাহিনীও অন্ততম।

বিষয়-অনুসারে নাটকগুলি এখন স্বতন্ত্রভাবে বিচার করিয়া দেখা যাইতেছে। প্রত্যেক বিষয়ের অন্তর্গত নাটকগুলির কালামুক্তমিক আলোচনা করা যাইবে।

শারদীয়া পূজোপলক্ষে অভিনয় করিবার জন্য গিরিশচন্দ্র কৃষ্ণিবাসী রামায়ণের ত্রিরাশচন্দ্রের দুর্গোৎসব বৃত্তান্ত অবলম্বন করিয়া ‘অকাল-বোধন’ নামক একখানি অতি ক্ষুদ্র নাটিকা রচনা করেন—ইহার মাত্র কয়েক দিবস পূর্বে তিনি ‘আগমনী’ নামক তাঁহার সর্বপ্রথম নাটক রচনা করিয়াছিলেন। তাহা হরগৌরী-বিষয়ক নাটকের মধ্যে পরে আলোচনা করা হইয়াছে। ‘অকাল-বোধন’ গিরিশচন্দ্রের দ্বিতীয় নাট্য রচনা। কিন্তু ইহা নিতান্ত ক্ষুদ্রাকৃতি—মাত্র দুইটি দৃশ্যে সম্পূর্ণ। এই অল্প পরিসরের মধ্যে ইহার কোন বিশেষত্বও প্রকাশ পাইতে পারে নাই। রামায়ণ-বিষয়ক নাটকের মধ্যে ইহার পরই গিরিশচন্দ্রের ‘রাবণ-বধ’ নামক নাটক রচিত হয়। ‘রাবণ-বধ’ই তাঁহার প্রথম পূর্ণাঙ্গ নাট্য-রচনা। ইহা তাঁহার ভক্তিমূলক পৌরাণিক নাটকসমূহের অন্ততম। কৃষ্ণিবাস রচিত রামায়ণোক্ত রাবণের জীবন-নাট্যের শেষ অধ্যায় লইয়া এই নাটক রচিত। রাবণ এখানে বিষ্ণুর অংশাবতার রামচন্দ্রের ভক্ত; শত্রুরূপে সম্মুখীন রামচন্দ্রকে এই ভাবে তিনি বন্দনা করিতেছেন,—

সাগর ভূধর তরুণ,  
হাবর জঙ্গম ভুজঙ্গম বিহঙ্গম আদি  
বিরাজিত প্রতি লোমকূপে,  
ভূগুপদচিহ্ন বন্ধঃবলে !  
নিরুপম শ্রামকাভি,  
শ্রীচরণে পতিত-পাণবনী গঙ্গা !  
ওহে, প্রভু, দয়াময়,  
কর কর অঙ্গাঘাত,  
তাজিয়া রাক্ষস-বপু,  
পুলকে গোলোকে চলে যাই। (৩১)

রামচন্দ্রও এখানে করুণার অবতার; তিনি কেবল মাত্র বলিতেছেন, ‘দিত্তেছি জীবন-দান, ফিরে দেহ সীতা।’ কিন্তু রাবণ রামচন্দ্রের হাতেই মৃত্যুর মধ্য দিয়া মুক্তি কামনা করে, সেইজন্য জীবনে তাহার কোন আকর্ষণ

নাই। এতৎসঙ্গেও রাবণের চিত্রটি নাটকে আত্মপূর্বিক ভক্তের চিত্ররূপে অঙ্কিত হয় নাই; কারণ, সীতা-সম্পর্কিত তাঁহার আচরণ প্রকৃত ভক্তজনোচিত নহে। অশোক-কাননে সীতা ও সরমার কথোপকথনের দৃশ্যের মধ্যে ( ৪১২ ) মাইকেল মধুসূদন দত্তের ‘মেঘনাদবধ কাব্যে’র চতুর্থ সর্গের প্রভাব অত্যন্ত স্পষ্ট। অন্ত্যস্ত মধুসূদনের প্রভাব পরিলক্ষিত হয়। কাহিনীর মধ্যে মৌলিক কোন বৈশিষ্ট্য নাই, চরিত্র-সৃষ্টির মধ্যেও নাট্যকার কোনও অভিনবত্ব দেখাইতে পারেন নাই। সমগ্র পরিবেশটি ব্রহ্মা, মহাদেব, ইন্দ্র, অগ্নি, দুর্গা, কালী ইত্যাদি দেব-চরিত্রের সম্মিলিত দ্বারা অতিমাত্রায় যাত্রার লক্ষণাক্রান্ত হইয়া উঠিয়াছে। কোন ঘটনা কিংবা কোন চরিত্রই কেন্দ্রীয় নাটকীয় ঘটনা কিংবা চরিত্র হিসাবে বিকাশ লাভ করিতে পারে নাই। লৌকিক উপাদান ইহাতে যথেষ্ট থাকার ফলে বিষয়বস্তুর দিক দিয়া ইহা জন-সাধারণের আকর্ষণীয় হইয়াছিল বলিয়া মনে হয়। ‘মেঘনাদবধ কাব্যে’ মধুসূদন কর্তৃক পরিকল্পিত রাম-লক্ষ্মণ চরিত্রের ক্রটি কালানুক্রমিক পরিবার উদ্দেশ্যেই বেন রাম এবং লক্ষ্মণের দেবত্ব এখানে বিশেষ জোর দিয়াই প্রচার করা হইয়াছে।

‘রাবণ-বধ’ নাটকের অভিনয়-সাফল্য দেখিয়া গিরিশচন্দ্র রামায়ণের অন্ত্যস্ত বিষয়-বস্তু লইয়াও নাটক রচনায় উৎসাহী হইয়া উঠেন এবং ইহার পরই ‘সীতার বনবাস’ নামক নাটক রচনা করেন। নাট্যকার ইহার মধ্যে কৃত্তিবাস ব্যতীতও বাংলা দেশে প্রচলিত অন্যান্য বিভিন্ন লৌকিক রামায়ণ ( Popular Ramayana ) কাহিনীর উপকরণও মিশ্রিত করিয়া লইয়াছিলেন—এই বিভিন্ন উপাদানের একত্র সংমিশ্রণের ফলে নাট্য-কাহিনীটি আত্মপূর্বিক সামঞ্জস্য রক্ষা করিয়া একটি সুসংবদ্ধ রসরূপ লাভ করিতে পারে নাই। ইহার কাহিনীর একটি প্রধান ক্রটি এই যে, রামচন্দ্র নিজেও সীতার কলঙ্ক-সম্বন্ধে নিঃসন্দেহ হইয়াই তাঁহাকে বিসর্জন দিয়াছিলেন। উর্মিলার অহুরোধে সীতা রাবণের একটি চিত্র আঁকিয়া দেখাইলেন, তারপর গর্ভভারজনিত আলস্তবশতঃ অলক্ষিতে সেই চিত্রের উপর শুইয়া ঘুমাইয়া পড়িলেন। দুর্মুখের মুখ হইতে সীতার কলঙ্ক সম্বন্ধে জনমত শুনিয়া রামচন্দ্র অন্তঃপুরে আসিয়া এই দৃশ্য দেখিলেন এবং তৎক্ষণাৎ সীতাকে বিসর্জন দিয়া আসিতে লক্ষ্মণকে আদেশ দিলেন—

শুন শুন প্রাণের লক্ষণ,  
ছুটী নারী সীতা,  
চিত্রি রাবণের অবয়ব,  
হানি বাজ লাজে,  
স্বচক্ষে দেখেছি ঢলিয়াছে কায়,  
রাক্ষস ছবির পরে। ( ১৮৩ )

বলা বাহুল্য, এই প্রসঙ্গ ভবভূতির 'উত্তররাম-চরিতে' নাই; এমন কি কৃত্তিবাস রামায়ণেও নাই, তবে চন্দ্রাবতীর রামায়ণে আছে। 'কোন সূত্র হইতে চন্দ্রাবতীর রামায়ণে যে ইহা গিয়াছে, তাহা জানিতে পারা যায় না। রামকর্তৃক কলঙ্কিনী বলিয়া স্থির হইয়া যদি সীতা নির্বাসিতা হইয়া থাকেন, তবে নাটকের কল্প রস যে নিবিড় হইতে পারে না, সম্ভবতঃ নাট্যকার তাহা ভাবিয়া দেখেন নাই। এমন কি, এই জন্তই বাগ্মীকিয় বাক্যেও শেষ দৃষ্টে লবকুশকে পুত্র বলিয়া গ্রহণ করিতে গিয়া রামচন্দ্রের নিঃসঙ্কোচ ভাবের মধ্যেও বাধা আসিয়া পড়ে। সীতা-বিসর্জনজনিত রামচন্দ্রের কলঙ্ক কালন করিবার জন্তই গিরিশচন্দ্র এখানে সীতার উপর এই কলঙ্ক আরোপ করিয়াছেন। ভবভূতি, কৃত্তিবাস, চন্দ্রাবতী প্রভৃতি বিভিন্ন আদর্শের পরিবর্তে নাট্যকার যদি কেবলমাত্র একটি আদর্শই আদ্যোপান্ত অহুসরণ করিতেন, তাহা হইলে এই ক্রটির হাত হইতে নিষ্কৃতি পাইতে পারিতেন।

রামায়ণের কাহিনী অবলম্বন করিয়া গিরিশচন্দ্র 'লক্ষণ-বর্জন' নামক একখানি সূত্র নাটকও রচনা করিয়াছিলেন—ইহা মাত্র নয়টি দৃষ্টে সম্পূর্ণ। ইহা স্বতন্ত্র নাটক হইলেও ইহাকে গিরিশচন্দ্রের 'সীতার বনবাসের' উপসংহার বলিয়া উল্লেখ করা যাইতে পারে—ইহার নিত্যন্ত অপরিহার্য ক্ষেত্রে কোন চরিত্র স্বকীয় বৈশিষ্ট্য লাভ করিতে পারে নাই, অন্তান্ত নাটকের ধারাই অহুসরণ করিয়াছে মাত্র। ইহার বিষয়বস্তু কল্প হইলেও, অপরিহার্য ক্ষেত্রে ইহার কল্প রস সুপরিচ্ছূট হইতে পারে নাই।

কৃত্তিবাসী রামায়ণের কাহিনী অবলম্বন করিয়া গিরিশচন্দ্র যে কথখানি নাটক লিখিয়াছিলেন, তাহাদের মধ্যে 'সীতার বিবাহ' অন্ততম। ইহার মধ্যে বিখ্যাত কর্তৃক দশরথের নিকট রাম-লক্ষণকে প্রার্থনা, তাড়কা রাক্ষসী বধ, অহল্যা উদ্ধার, সীতার স্বয়ম্বর, হরখমুত্তল, পরশুরাম-ঘিলন ও দশরথের

চারি পুত্রের বিবাহের কাহিনী সংক্ষেপে বর্ণিত হইয়াছে,—নাটকটি মাত্র তিনটি অঙ্কে সম্পূর্ণ। বিবাহের দ্বী-আচার প্রভৃতির বর্ণনায় গিরিশচন্দ্র আধুনিক বাঙ্গালী পরিবারে প্রচলিত দ্বী-আচারসমূহেরই বর্ণনা করিয়াছেন। রামায়ণের কাহিনীটিই এখানে নাটকের আকারে রূপ দান করা হইয়াছে মাত্র—ইহাতে নাট্যকারের কোন উচ্চাঙ্গ শিল্প-কৌশলের পরিচয় পাওয়া যায় না।

কুন্তিবাসী রামায়ণের কাহিনী অবলম্বন করিয়া গিরিশচন্দ্র ‘রামের বনবাস’ নামেও একখানি পঞ্চাঙ্ক নাটক রচনা করিয়াছিলেন—ইহাতে ত্রীরামচন্দ্রের বনবাস যাত্রা হইতে আরম্ভ করিয়া চিত্রকূট পর্বতে ভরত-মিলন পর্বন্ত কাহিনী সংক্ষেপে বর্ণিত হইয়াছে। নাটকখানি পঞ্চাঙ্ক হইলেও ইহার মধ্যস্থ অঙ্কগুলি সংক্ষিপ্ত। কুন্তিবাসের কাহিনীটিকে নাট্যরূপ দেওয়া ব্যতীত ইহাতে গিরিশচন্দ্রের আর কোন বিশেষ কৃতিত্ব প্রকাশ পায় নাই, তবে বুদ্ধ রাজা দশরথের পুত্র-বাৎসল্যের চিত্রটি এখানে অধিকতর উজ্জ্বল হইয়াছে বলিয়া অনুভূত হইবে। তিনি বলিতেছেন,

পদ্ম-পত্র জল—

বিচঞ্চল অন্তর আমার,

রাম যাত্র সার এ সংসারে—

ধরি প্রাণ তার মুখ চাহি ;

সংসার আধার জ্ঞান হয়, দেখি মম—

তিল যাত্র হলে অদর্শন। ( ১১১ )

এই প্রকার ভক্তিমিশ্রিত বাৎসল্যরস নাটকের অন্তর্নিহিত করুণ রসকে অনেক সময় ছাপাইয়া উঠিয়াছে। দৃশ্যগুলি সংক্ষিপ্তভাবে চিত্রিত হইয়াছে বলিয়া ইহার অন্তর্নিহিত সুগভীর করুণ রস কোথাও নিবিড় হইয়া উঠিতে পারে নাই।

ইহার পর গিরিশচন্দ্র কুন্তিবাসী রামায়ণের কিকিছু কাণ্ড ও স্তম্ভরা কাণ্ডের ঘটনা অবলম্বন করিয়া আর একখানি পঞ্চাঙ্ক নাটক রচনা করেন, তাহার নাম ‘সীতাহরণ।’ ইহাতে লক্ষ্মণ কর্তৃক শূর্ণগন্ধার নাসিকাচ্ছেদন হইতে আরম্ভ করিয়া হনুমান কর্তৃক অশোকবন হইতে সীতার সংবাদ আনয়নের বৃত্তান্ত পর্বন্ত বর্ণিত হইয়াছে। ইহাতে মাইকেল মধুসূদন দত্তের ‘মেঘনাদবধ কাব্যে’র চতুর্থ সর্গের অন্তর্গত সীতা ও সরমার কথোপকথনটির

প্রত্যেক প্রভাব অনুভব করা যায়। রামায়ণের এই সুদীর্ঘ ঘটনাবলি অংশ মাত্র সংক্ষিপ্ত পাঁচটি সর্গের মধ্যে সংহত করিয়া লইবার ফলে কাহিনীর রস কোথাও নিবিড় হইয়া উঠিবার অবকাশ পায় নাই—কেমন যেন বিক্ষিপ্ত হইয়া পড়িয়াছে, নাট্যক্রিয়ার ঐক্য (unity of action) ইহাতে একেবারেই নাই; কারণ, বিচিত্র ও বিভিন্নমুখী ঘটনার ভিতর দিয়া রামায়ণের এই দুইটি কাণ্ডের কাহিনী অগ্রসর হইয়া গিয়াছে, অতএব এখানে কাহিনীর কেন্দ্রগত একটি ঐক্য সৃষ্টি করিয়া তাহার একমুখীন একটি লক্ষ্য স্থির করা সম্ভব হয় নাই।

কালীরাম দাসের মহাভারত হইতে অভিমত্যা-বধের আখ্যান গ্রহণ করিয়া গিরিশচন্দ্র একখানি পূর্ণাঙ্গ নাটক রচনা করেন, তাহার নাম ‘অভিমত্যা-বধ।’ নাটকখানির মুখপত্রে গিরিশচন্দ্র কালীরাম দাসের এই দুইটি পদ উদ্ধৃত করিয়াছেন,—

.....স্বধারস অভিমত্যা বধে।

কালীরাম দাস কহে গোবিন্দের পদে ॥

এই পদ দুইটির সঙ্গে সঙ্গে মাইকেল মধুসূদনের ‘কালীরাম’ নামক চতুর্দশ-পদী কবিতা হইতেও এই দুইটি পদ উদ্ধৃত হইয়াছে, যথা—

মহাভারতের কথা অমৃত সমান

হে কালী! কবীশ দলে তুমি পূণ্যবান।

পূর্বেই বলিয়াছি, রামায়ণ-মহাভারত বিষয়ক নাট্যরচনায় গিরিশচন্দ্র সংস্কৃত মূল রামায়ণ ও মহাভারতের পরিবর্তে যথাক্রমে কৃত্তিবাস ও কালীরাম দাসকেই অবলম্বন করিয়াছিলেন। তাহার ফলে এই শ্রেণীর পৌরাণিক রচনার মধ্যে বাঙ্গালীর জাতীয় রসধারারই স্বাভাবিক বিকাশ হইয়াছে। সেইজন্য উত্তরা ও স্বভদ্রার চরিত্র দুইটি বীরাকনা ও বীরমাতার চিত্র না হইয়া বাঙ্গালী বধু ও বাঙ্গালী মাতারই চিত্র হইয়াছে। তবে অভিমত্যা চরিত্রটির ভিতর দিয়া ক্ষত্রিয়োচিত বীর্য কতকটা প্রকাশ পাইয়াছে। অভিমত্যার নিধন-বার্তাপ্রাপ্ত অজুনের চিত্রটিরও যথোচিত মর্যাদা রক্ষা পাইয়াছে—তবে ইহার উপর মধুসূদন দত্তের ‘মেঘনাদবধ কাব্যে’ বর্ণিত ইন্দ্রজিতের সূতাসংবাদ-প্রাপ্ত রাবণ-চিত্রের প্রভাব অনুভব করা যায়।

মহাভারতের অন্তর্গত পাণ্ডবদিগের অজ্ঞাতবাসের সুপরিচিত বৃত্তান্তটি অবলম্বন করিয়া গিরিশচন্দ্র একখানি নাটক রচনা করেন, তাহার নাম

‘পাণ্ডবের অজ্ঞাতবাস’। মহাভারতের পাণ্ডবদিগের অজ্ঞাতবাসের বৃত্তান্তটি ঘটনা-বহুল, ইহার বিভিন্নমুখী ও বিচিত্র ঘটনারাজি মাত্র চারিটি অঙ্কের মধ্য দিয়া প্রকাশ করিয়া নাট্যকার যে লিপিকৌশলের পরিচয় দিয়াছেন, তাহা বাস্তবিকই প্রশংসার যোগ্য। ইহার মধ্যে কীচক বধ, দুৰ্যোধন কর্তৃক বিরাটরাজের গোধান হরণ, কৌরব সৈন্য ও বৃহদলার যুদ্ধ, অভিমত্যা-উত্তরার বিবাহ—সকল বৃত্তান্তই সংক্ষিপ্ত ভাবে প্রকাশ করা হইয়াছে, অথচ কোন ঘটনার উপর অনাবশ্যক জোর দেওয়া হয় নাই। নাট্যোন্নিখিত কাহিনী-গুলির আত্মপূর্বিক সমতা এই নাটকটির একটি বিশিষ্ট গুণ। পাণ্ডবদিগের অজ্ঞাতবাসকালীন ঘটনাবলীর কোনটিই বাহ্যতে পরিত্যক্ত না হয়, সে বিষয়ে যেমন নাট্যকার এখানে লক্ষ্য রাখিয়াছেন, আবার কোন ঘটনাই বাহ্যতে অনাবশ্যক প্রাধান্য লাভ করিয়া পূর্ববর্তী ঘটনা স্মরণ করিয়া না দেয়, তাহাও নাট্যকার লক্ষ্য করিয়াছেন। সমগ্র নাটকের মধ্যে দুইটি চরিত্র সুপরিষ্কৃত হইয়াছে—তাহা শ্রীকৃষ্ণ ও দ্রৌপদীর চরিত্র। শ্রীকৃষ্ণের চরিত্রটি নিতান্ত সংক্ষিপ্ত হইলেও নাট্যকার ইহার মধ্য দিয়াই তাঁহার পরিকল্পিত কৃষ্ণচরিত্রের সাধারণ বৈশিষ্ট্যটি সহজ ভাবে ফুটাইয়া তুলিয়াছেন। এই কৃষ্ণ গোড়ীর বৈষ্ণব সাধকের ধ্যানের আনন্দ, দীনতারণ; কৃষ্ণের নিজের মুখেই এই নাটকে তাঁহার এই পরিচয়টি সুন্দর প্রকাশ পাইয়াছে—

দীনের নন্দন,  
দীন কীণ কোলে আসিসু যমুনাপার  
দীন বৃন্দাধনে  
দেখিলাম দীন হীন গণে,  
দীন নন্দ, দীনা মা ঘশোদা,  
দীন বাস্যনধা, দীনা সহচরীগণে,  
দীন গোপালবালক,—  
বুঝিয়াছি দীনের বেদনা। (৪১০)

দ্রৌপদীর চরিত্রটির মধ্যে মূল মহাভারতে পরিকল্পিত দ্রৌপদী চরিত্রের বৈশিষ্ট্য রক্ষা পাইয়াছে। গিরিশচন্দ্রের পক্ষে ইহা একটি বিশেষ কৃতিত্বের কথা এই যে, তিনি প্রায় সমস্ত পৌরাণিক, এমন কি ঐতিহাসিক চরিত্রও বাবালীর ছাঁচে ঢালিয়া লইলেও দ্রৌপদী-চরিত্রটির মূল বৈশিষ্ট্য ধরিতে পারিয়াছিলেন। পাচকের ছন্দঃবশধারী ভীমকে কীচক বধে উত্তেজিত করিতে

দ্রোণদীর যে পরিচয় প্রকাশ পাইয়াছে, তাহা বীর ক্রিয় রমণীর চরিত্রগত মৰ্যাদা রক্ষায় সম্পূর্ণ সার্থক হইয়াছে বলিতে হইবে। তারপর শেষ অঙ্কে শ্রীকৃষ্ণ যখন দ্রোণদীর নিকট এই আশঙ্কা প্রকাশ করিলেন যে, ধর্মভীক যুধিষ্ঠির কৌরবের সঙ্গে যুদ্ধ না করিয়া সন্ধি স্থাপন করিতে পারেন এবং তাহাতে দ্রোণদীর সেই একই পরিচয় প্রকাশ পাইয়াছে—যুধিষ্ঠির বাহাতে যুদ্ধই করেন এবং তাঁহার প্রতিজ্ঞা রক্ষা পায়, সেইজন্য তিনি শ্রীকৃষ্ণকে বার বার অনুরোধ করিতে লাগিলেন। এই নাট্যকাহিনীর মধ্যে চরিত্রটির আত্মপূর্বিক সঙ্গতি এই ভাবে রক্ষা পাইয়াছে।

✓ সেন্সপীয়রের নাটকসমূহ দ্বারা প্রত্যেক ও পরোক্ষ ভাবে প্রভাবিত হইয়া গিরিশচন্দ্র যে সকল নাটক রচনা করেন, ‘জনা’ তাহাদের অন্ততম। ইহার মূল আখ্যান-ভাগ কাশীরাম দাস কৃত মহাভারতের অশ্বমেধপর্ব হইতে গৃহীত হইলেও, ইহার নায়িকাচরিত্র-সৃষ্টির প্রেরণা সম্পূর্ণভাবেই পাশ্চাত্য আদর্শ হইতে আসিয়াছে। ‘ম্যাকবেথের’ বঙ্গানুবাদ রচমকে দর্শকদিগের সহানুভূতি আকর্ষণ করিতে পারিল না দেখিয়া গিরিশচন্দ্র আর কোন ইংরেজি নাটকের এমনভাবে ভাবানুবাদ করিয়া অভিনয় করিবার প্রয়াস পান নাই ; কিন্তু দেশীয় ভিত্তি ও পরিবেশ সম্পূর্ণ অনুন্নত রাখিয়া ইংরেজি আদর্শের চরিত্র সৃষ্টি দ্বারা যে কয়েকখানি নাটক তিনি এই সময় রচনা করেন, ‘জনা’ তাহাদের মধ্যে সর্বশ্রেষ্ঠ। দেশীয় পাত্রে বৈদেশিক রস পরিবেশন করিবার যে প্রয়াস ইতিপূর্বেই কাব্যের ক্ষেত্রে সার্থকতা অর্জন করিয়াছিল, গিরিশচন্দ্র তাহাই নাট্য-সাহিত্যে সার্থক করিয়া তুলিবার প্রয়াস পাইলেন। এই বিষয়ে তাঁহার ‘জনা’র তিনি যে কৃতিত্ব লাভ করিয়াছেন, তাহা সত্যই প্রশংসনীয়। ইহার মধ্যে বাংলার সমসাময়িক যুগধর্ম অহেতুক ভুক্তিবাদের বিরুদ্ধে ক্রিয়ের কর্তব্যবোধের সংঘর্ষ উপস্থিত করা হইয়াছে, তাহাতে একদিক দিয়া অস্তি উজ্জ্বল নাট্যিক রচনা-কৌশলের পরিচয়ও পাওয়া যায়।

মাহিমতীপুরীর বৃদ্ধ রাজা নীলধ্বজ শ্রীকৃষ্ণকে দর্শন করিবার জন্য অধীর হইয়া উঠিয়াছেন ; এমন সময় তাঁহার জামাতা ছদ্মবেশী অগ্নির কোশলে পাণ্ডবের অশ্বমেধ যজ্ঞের অর্থ তাঁহার রাজধানীতে আসিয়া উপস্থিত হইল। রাজপুত্র প্রবীর যজ্ঞাধেয় লগাটে দর্পিত লিখন দেখিয়া ক্রোধিত যুবকের কর্তব্যানুরোধে অশ্বটি অবরোধ করিলেন। পত্নী মদনমঞ্জরী অর্থ প্রত্যার্ণ করিবার জন্য স্বামীকে অনুরোধ করিলেন, রাজা নীলধ্বজ পাণ্ডবের সঙ্গে বিরোধ বাধাইতে অস্বীকৃত



হইলেন। কিন্তু মহিষী জনা পতির বিরোধিতা সত্ত্বেও ক্ষত্রিয়ের ধর্মরক্ষার্থে পাণ্ডবের বিরুদ্ধে পুত্রকে যুদ্ধে উৎসাহিত করিতে লাগিলেন। মহাতেজস্বিনী জনা জাহ্নবীকে মাতৃভাবে সর্বদা অর্চনা করেন। তাঁহার মনে অফুরন্ত ভেজ। যুদ্ধ মন্ত্রী কিংবা সেনাপতি কেহই পাণ্ডবের বিরুদ্ধে অস্ত্র ধারণ করিতে প্রস্তুত নহেন। জনা তাঁহাদিগকে যুদ্ধে উৎসাহিত করিতে লাগিলেন। প্রবীর এবং অর্জুনের মধ্যে এক মহাযুদ্ধ আশঙ্কা করিয়া শ্রীকৃষ্ণ পাণ্ডবপক্ষের কল্যাণের জন্য ষাটকা হইতে অর্জুনের শিবিরে আসিয়া উপস্থিত হইলেন।

অচিরে উত্তর পক্ষে তুহল সংগ্রাম আরম্ভ হইল। প্রবীরের পরাক্রমে পাণ্ডব সৈন্যগণ পরাজিত হইতে লাগিল। এমন সময় প্রবীরের এক আকস্মিক ভাবান্তর উপস্থিত হইল। এক অদৃশ্য মারাত্মক প্রভাবে তাঁহার বল-বীৰ্য ও পৌরুষ তিরোহিত হইল। শ্রীকৃষ্ণের সহায়তায় তখন সহজেই অর্জুন কর্তৃক প্রবীর নিহত হইল। যুদ্ধক্ষেত্রে মৃত পুত্রের পার্শ্বে জনা আসিয়া উপস্থিত হইলেন। পুত্রহত্যা অর্জুনের উপর প্রতিশোধ গ্রহণ করিবার মানসে তিনি ভীষণা হইয়া উঠিলেন। শ্রীকৃষ্ণ কৌশলে অর্জুনকে জনার ক্রোধ হইতে রক্ষা করিলেন। প্রবীরের পতনের পর অর্জুন নীলধ্বজের সহিত সন্ধি করিতে চাহিলেন। নীলধ্বজও শ্রীকৃষ্ণকে নিজের পুরীতে অভ্যর্থনা করিয়া লইবার সুযোগ পাইয়া আহ্লাদে আত্মহারা হইয়া গেলেন। তাঁহার আদেশে সমগ্র পুরী শ্রীকৃষ্ণের অভ্যর্থনার আয়োজন করিতে লাগিল। পুত্রহত্যার অভ্যর্থনার আয়োজনের কথা শুনিয়া মহিষী জনা আসিয়া রাজা নীলধ্বজকে ভৎসনা করিলেন। স্বামীকে এই কাপুরুষোচিত কার্য হইতে নিবৃত্ত করিয়া তাঁহাকে পুত্রহত্যার প্রতিশোধ গ্রহণ করিবার জন্য বলিলেন। কিন্তু নীলধ্বজ তাঁহার সকল পরিত্যাগ করিতে চাহিলেন না। তখন জনা একাকিনী রাজধানী ত্যাগ করিয়া জাহ্নবী-জলে আত্মবিসর্জন করিলেন। পত্নী-পুত্রহীন রাজধানীতে নীলধ্বজ কৃষ্ণাৰ্জুনের অভ্যর্থনা নিষ্পন্ন করিলেন।

গিরিশচন্দ্রের সমসাময়িক কালে ‘জনা’র ব্যাপক লোকপ্রীতির বিশেষ কতকগুলি কারণ ছিল। তাহাদের মধ্যে প্রধান কারণ এই যে, সাধারণ বর্ষকের রুচি তখনও ইংরেজি নাটকের আদর্শে সম্পূর্ণ উন্নীত হয় নাই। দেশীয় রুচি ও দেশীয় উপাদান হইতেই আনন্দ-সন্ধানের প্রবৃত্তি তখনও জনসাধারণের মধ্য হইতে তিরোহিত হয় নাই। ‘জনা’র নাট্যিক-চরিত্র বৈবেশিক আদর্শ দ্বারা গঠিত হইলেও ইহার পটভূমিকা সম্পূর্ণভাবেই

তদানীন্তন বাঙ্গালী কচির অমুগামী ছিল। বাত্মা, হাক্-আখড়াই ও পাচালীর প্রভাব তখন পর্বস্ত ও সাধারণের সমাজে ব্যাপকভাবেই প্রচলিত ছিল। গিরিশচন্দ্র ‘জনা’র মধ্য দিয়া যেমন পাশ্চাত্য রসের আশ্রয় দিয়া শিক্ষিত দর্শকমণ্ডলীর মনোরঞ্জন করিয়াছিলেন, তেমনি অল্পদিকে ইহাতেই দেশীয় রস-কচির মর্যাদা অক্ষুণ্ণ রাখিয়া সাধারণ দর্শকের ও মনস্তৃষ্টি বিধান করিয়াছিলেন। ইহার মধ্যে দেশীয় ও পাশ্চাত্য আদর্শের সামঞ্জস্য বিধান করিবার চেষ্টা হয় নাই—ইহার। এখানে পরস্পর হুস্পষ্ট সীমারেখা দ্বারা বিভক্ত; সেই জন্যই যে সাধারণ শিক্ষা ও কচি অমুগামী ইহা হইতে রসাহুসন্ধান করিয়া লইতে কোন বেগ পায় নাই।

জনা ব্যতীত ইহার অন্যান্য চরিত্র ও ইহাদের পারিপার্শ্বিক চিত্রের মধ্যে দেশীয় আদর্শ এবং সমসাময়িক কচির মর্যাদা অক্ষুণ্ণ রাখা হইয়াছে বলিয়াই, ইহা পৌরাণিক আখ্যায়িকা-মূলক হইয়াও যুগন্ধর গিরিশচন্দ্রের যুগোচিত নাটকেরই অগ্রতম। কেহ কেহ মনে করেন, জনা ব্যতীতও ইহার আরও একটি প্রধান চরিত্র পাশ্চাত্য আদর্শে গঠিত—তাহা বিদূষকের চরিত্র। একথা যে স্বীকার্য নহে, তাহা পরে আলোচনা করিয়াছি; তাহা হইতেই দেখিতে পাওয়া যাইবে যে, ‘জনা’র অগ্রতম প্রধান চরিত্র বিদূষক দেশীয় উপাদানে প্রধানতঃ দেশীয় কচির অমুগামী করিয়াই সৃষ্ট হইয়াছে, ইহার মধ্যে কোন বৈদেশিক প্রভাব নাই।

‘জনা’র প্রধান সুর ভক্তি। ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষ পাদে বাংলায় ভক্তিবাদের পুনরুত্থানের যুগে অহৈতুকী শুদ্ধাভক্তির যে স্বরূপ প্রকটিত হইয়াছিল, তাহাই ইহার বিদূষক, নীলধ্বজ প্রভৃতি চরিত্রের ভিতর দিয়া প্রকাশ পাইয়াছে। এই অহৈতুক ভক্তিবাদই সে যুগের সাধারণ সমাজের আধ্যাত্মিক আদর্শ ছিল। এই নাটকের নায়িকা জনা বৈষ্ণব-বাহিতা গঙ্গার সেবিকা, অগ্রতম প্রধান চরিত্র বিদূষক ভক্তির আদর্শ উপাসক, রাজা নীলধ্বজও নররূপী বিষ্ণু কৃষ্ণের সেবক, এমন কি অসং অসং শিবও ‘পঞ্চমুখে গায় হরিনাম প্রেমভরা’। অতএব যুগোচিত আধ্যাত্মিক প্রেরণার বাহন হইয়া ‘জনা’ অতি সহজেই সাধারণ সমাজের হৃদয় স্পর্শ করিতে সক্ষম হইয়াছিল। ইহার প্রায় সর্বত্রই সংলাপে ও সঙ্গীতে বৈষ্ণব কবিতার সুর অল্পভব করা যায়, অবশ্য বৈষ্ণব কবিতার বিষয়বস্তু ভারতচন্দ্রের পরবর্তী বাংলার লোক-সাহিত্যে যে ভাবে গণ-কচির অমুগামী হইয়া পড়িয়াছিল—বাত্মা, পাচালী, হাক্ আখড়াই, টঙ্গার মধ্যে

ইহার যে প্রকার অভিব্যক্তি দেখা যাইত, 'জনা'তেও তাহার কোন ব্যতিক্রম ছিল না বলিয়া ইহা হইতে দর্শকদিগের নাট্যদর্শনজাত আনন্দ লাভের সঙ্গে সঙ্গে দেশীয় রস-রুচির অঙ্গগামী আনন্দ লাভেও ব্যাঘাত জন্মিত না। ইহা 'জনা'র ব্যাপক লোকপ্রীতির অন্ততম কারণ।

'জনা' এক অতি করুণ বিয়োগান্তক নাটক। জনা ইহার নায়িকা। পূর্বেই উল্লেখ করিয়াছি, জনা চরিত্রের পরিকল্পনায় গিরিশচন্দ্র সর্বতোভাবে পাশ্চাত্য আদর্শের অনুকরণ করিয়াছেন। সেক্সপীয়রের প্রসিদ্ধ বিয়োগান্তক নাটক *King Richard III*-এর অন্তর্গত একটি চরিত্র জনা-চরিত্রের আদর্শ ছিল। সেক্সপীয়রের পরিকল্পিত চরিত্রটির নাম মার্গারেট। মার্গারেট রাজা ষষ্ঠ হেনরীর বিধবা পত্নী। তাঁহার স্বামী অন্যায়ভাবে নিহত হন এবং অপরিণত যৌবনে তাঁহার একমাত্র পুত্রকে শত্রুহস্তে প্রাণ দিতে হয়।

স্বামিপুত্রের অন্বেষণ নিধনের প্রতিশোধ গ্রহণ করিবার জন্য রাণী মার্গারেট যে রকম ভীষণ হইয়া উঠিয়াছিলেন, 'জনা' নাটকেও জনার চরিত্রে তাহার পরিচয় পাওয়া যায়। তবে কতকগুলি বিষয়ে জনা ও মার্গারেট-চরিত্রে পার্থক্য আছে, এখানে তাহার বিস্তৃত আলোচনা নিম্নয়োজন। তবে এই সম্পর্কে এইটুকু বলিলেই যথেষ্ট হইবে যে, 'জনা'র চরিত্রে যে অতি পৌকষের ভাবটুকু দেখিতে পাওয়া যায় তাহা মার্গারেট চরিত্রের সম্পূর্ণ অনুরূপ। জনার অতি-নাটকীয় বীরত্ব-ব্যঞ্জক উক্তি ও কার্যসমূহ এ দেশের নারীষের আদর্শে অত্যন্ত কৃত্রিম ও অসঙ্গত বলিয়া বিবেচিত হইবে—তাহার সঙ্গে প্রকৃতই এই দেশীয় প্রেরণার কোন যোগ নাই। মার্গারেট যেমন স্বামিপুত্র-শোকে ক্রিষ্টা ( 'Dispute not with her ; she is lunatic'—Act. I, Scene III ), জনাও তেমনই পুত্রশোকে ক্রিষ্টা বলিয়া তাঁহার উক্তিগুলি সর্বাত্মক যুক্তি-তর্কের বিচারসহ নহে।

'জনা' চরিত্রের পরিকল্পনায় গিরিশচন্দ্র আর একজন পাশ্চাত্য-আদর্শ-প্রণোদিত বাঙ্গালী কবির নিকট হইতে ঋণ গ্রহণ করিয়াছেন। তিনি মাইকেল মধুসূদন দত্ত। মধুসূদনের 'বীরাদনা কাব্য'র অন্তর্ভুক্ত 'নীলধ্বজের প্রতি জনা' অংশ হইতে গিরিশচন্দ্র তাঁহার জনা চরিত্রের প্রেরণা লাভ করিয়াছেন এবং এই প্রেরণা এত মূখ্য যে উভয়ের একটি চিত্র ও তাহার সন্নিবিষ্ট ভাব্য পর্বন্ত অভিন্ন। অংশ 'বীরাদনা কাব্য' মধুসূদনের প্রেরণাও মৌলিক নহে ; বিখ্যাত ইতালীয় কবি গভিয়ের 'Heroic Epistles'-এর অনুকরণে তিনিও

টীহার কাব্য রচনা করিয়াছিলেন ; অতএব গিরিশচন্দ্রের এই অঙ্ককরণও গোঁপন্যতঃ পাশ্চাত্যেরই অঙ্ককরণ বলা যাইতে পারে । কিন্তু মধুসূদনের অনঙ্ক-  
করণীয় ভাবের নিকট মুখ্য ঞ্ণও টীহার সামান্ত নহে । উভয়ের রচনা হইতেই  
অংশ উদ্ধৃত করিয়া দেখান যাইতেছে—

বাজিছে রাজ-তোরণে রণবান্ধ আজি ;  
হ্রবে অশ্ব ; গর্জে গজ ; উড়িছে আকাশে  
রাজকেতু ; মুহমূহঃ হুকারিছে মাতি  
রশমে রাজনৈস্ত ; কিন্তু কোন হেতু ?  
সাজিহ কি, নররাজ, হুস্মিতে সদলে,  
প্রবীর পুত্রের যুত্ব অতিবিধিৎসিতে,—

—বীরাক্ষনা কাব্য, ১১শ সর্গ ( নীলধ্বজের প্রতি জনা

জনা      আনন্দ-উৎসব  
দেখিলায় নগরে, রাজন্ !  
মহোৎসব—মহা আয়োজন  
কার অত্যাৰ্থনা-হেতু ?  
বৈরী জিনি আসিছে কি প্রবীর কুমার ?  
কিবা, রাজা, সাজিছে বাহিনী  
পুত্র-নাশ প্রতিবিধিৎসিতে ?—জনা, ৪র্থ অঙ্ক, ৩য় গর্ভাঙ্ক ।

এক কথায় বলিতে গেলে বলা যায় যে, গিরিশচন্দ্রের জনা-চরিত্রের  
আংশিক প্রেরণা মধুসূদন-রচিত ‘বীরাক্ষনা কাব্য’র এই সর্গটির মধ্যেও  
নিহিত আছে । সেক্সপীরের মার্গারেট চরিত্রের কথা বাদ দিয়াও বীরাক্ষনার  
এই অংশটিকেই গিরিশচন্দ্রের পরিকল্পিত জনা-চরিত্রের মূল বলিয়া ধরিয়া  
লইতে পারা যায় । তবে মধুসূদন-রচিত ‘নীলধ্বজের প্রতি জনা’র পত্রিকার  
কৃষ্ণাজুনের নিন্দা-প্রসঙ্গে জনা যেভাবে কৃত্তী, সত্যবতী, দ্রৌপদী-প্রভৃতির  
সম্বন্ধে কুৎসিত ইঙ্গিত করিয়াছেন, গিরিশচন্দ্রে তাহার লেশমাত্র আভাস নাই ;  
পুত্রহন্তা অর্জুনের বিরুদ্ধে জনার অভিযোগ থাকিলেও তাহা কোনক্রমেই  
অর্জুনের অতিক্রম করিয়া টীহার সম্পর্কিত অন্ত কাহাকেও হীন আঘাত  
করে নাই । ইহাতে মধুসূদনের জনা অপেক্ষা গিরিশচন্দ্রের জনার মাহাত্ম্য  
অধিকতর প্রকাশ পাইয়াছে বলিয়া অস্বত্ব করা যায় ।

অতএব জনার চরিত্র পরিকল্পনার গিরিশচন্দ্রের যেমন মৌলিক কোন  
কৃতিত্ব নাই, তেমনই নিঃসংশয়ে বলা যাইতে পারে যে, এই চরিত্রটি নাটকের

এক প্রধান অংশ অধিকার করিয়া থাকিলেও, ইহার পরিকল্পনা সার্থক হয় নাই । জনার অস্বাভাবিক বীরত্ববাহক উক্তিগুলি পারিপার্শ্বিক অবস্থা বিবেচনার অর্থহীন আক্ষালনের মত শুনায়, এবং আদর্শের দিক দিয়া তাহা বত উচ্চ ও মহান্‌ই হউক, বাঙ্গালী পাঠকের হৃদয় কিছুতেই স্পর্শ করিতে পারে না ।

‘জনা’ নাটকের পুরুষ-চরিত্রের মধ্যে বিদুষকের চরিত্রই প্রধান । প্রাচীন সংস্কৃত নাটকে বিদুষক-চরিত্র নামক-চরিত্রের ছায়া মাত্র । তবে কোন কোন নাটকে তাহাদের ব্যক্তিত্বও যে সামান্য প্রকাশ পায় নাই, তাহাও বলিবার উপায় নাই । ‘জনা’ নাটকের বিদুষক-চরিত্র রাজা নীলধ্বজ-চরিত্রের ছায়া মাত্র নহে, ইহা নিজস্ব ব্যক্তিত্ব ও বৈশিষ্ট্যের মধ্যে স্বপ্রতিষ্ঠ । ‘জনা’ নাটকের অন্তর্নিহিত মূল ভক্তির স্রুতি এই চরিত্রটিকে আশ্রয় করিয়াই প্রকাশ পাইয়াছে । এই দিক দিয়া ইহা এতদৈশীয় গণ-রুচি ও প্রচলিত আধ্যাত্মিক সংস্কারের সম্পূর্ণ অঙ্গগামী । এই চরিত্র-পরিকল্পনায় গিরিশচন্দ্রের কৃতিত্ব কতদূর প্রকাশ পাইয়াছে, তাহা বিবেচনা করিতে হইবে ।

কেহ আবার অহুমান করিয়াছেন যে, গিরিশচন্দ্রের বিদুষক চরিত্রটি সেক্স-পীয়রের নাটক *King Henry IV*-এর সুপ্রসিদ্ধ চরিত্র স্যার জন ফলস্টাফের অঙ্কুরণে পরিকল্পিত হইয়াছে । কিন্তু এই মত সমর্থনযোগ্য নহে । কারণ, বিদুষক-চরিত্র এদেশীয় নাট্যসাহিত্যে নূতন নহে এবং ‘জনা’তেও তাহাকে যে ভাবে চিত্রিত করা হইয়াছে, তাহাতেও তাহার এদেশীয় বিশিষ্ট আদর্শের কোন ব্যত্যয় হয় নাই । বিশেষতঃ, ফলস্টাফের চরিত্রে তাহার হাতপরিহাস-রসিকতার অন্তরালেও তাহার ব্যক্তিগত অভিসন্ধির ইঙ্গিত স্পষ্টভাবে অনুভব করা যায় । বিশেষতঃ নাটকের আখ্যানে তাহার বিশিষ্ট একটি স্থানও রহিয়াছে । কিন্তু এদেশীয় বিদুষক-চরিত্রকে নাটকের মধ্যে এতখানি প্রাধান্য দেওয়া হয় না । নাট্যকাহিনীর পরিণতিতেও তাহার বিশিষ্ট কোন অংশ নাই । যদিও ‘জনা’র বিদুষকের মধ্যে একটু স্বকীয়তা ও বৈশিষ্ট্য আছে, তথাপি তাহা যারা নাটকের অন্ত কোন চরিত্র প্রভাবিত হয় নাই ; কিংবা ঘটনার পরিণতিতেও তাহা কোন প্রকার সাহায্য করে নাই । এই সকল বিষয় বিচার করিয়া ‘জনা’র বিদুষক-চরিত্রটি কোন বৈদেশিক আদর্শে রচিত বলিয়া অহুমান করিতে পারা যায় না ।

চৈতন্তের সমসাময়িক কাল হইতেই মৌড়ীয় বৈষ্ণব ধর্ম যে সাধারণ কণাটি বলিয়া আসিয়াছে, তাহাই গিরিশচন্দ্রের বিদুষকের মুখে অস্পূর্ণ

সরলতার ভিতর দিয়া প্রকাশ করা হইয়াছে। বিদূষকের বিশ্বাস,—ডাক্‌লেই স্বাময় এ'সে উদয় হবে—(১ম অঙ্ক, ২য় গর্তাঙ্ক)। চৈতন্ত-ধর্মও এই কথাই বলিয়া আসিয়াছে—

যরাম গুরুখিলান্ শ্রোতৃণামান্মনমেব চ সত্যঃ ।

পুন্যতি কিং ভূয়ত্তন্ত স্মৃষ্টঃ পদা হিতৈ ॥ শ্রীমদ্ভাগবত ১০, ৩৪, ১৭

বিদূষক বৈষ্ণব ধর্মের আদর্শ ভক্ত। ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষ পাদে চৈতন্ত-ধর্মের আদর্শ বাংলার সমাজে কি ভাবে আসিয়া প্রতিষ্ঠিত হইয়াছিল, বিদূষকের মধ্য দিয়া নাট্যকার তাহাই প্রকাশ করিয়াছেন। রামকৃষ্ণ পরমহংস-দেবের আধ্যাত্মিক সাধনায় ভক্তিবাদের এই আদর্শই স্বীকৃত হইয়াছে। পরমহংসদেবও বলিতেন,—এই জন্মেই ঈশ্বরকে লাভ করুব, তিন দিনেই লাভ করুব, একদিনেই লাভ করুব, একবার ডাক্‌ব আর লাভ করুব, ভক্তির মত ভক্তি থাক্‌লেই হয়, ও'রকম মেটে ভক্তিতে কোন কাজ হয় না—(‘রামকৃষ্ণ-কথামৃত’)। এইজন্তই বিদূষক চরিত্রের সঙ্গে সর্বসাধারণের প্রাণের আধ্যাত্মিক যোগ অতি সহজেই স্থাপিত হইয়াছিল।

‘জনা’ নাটকের আর কোন চরিত্রই তেমন উল্লেখযোগ্য নয়। রাজা নীলধ্বজের ব্যক্তিত্বকে স্পষ্ট করিয়া তুলিবার প্রয়াস সার্থক হয় নাই। তবে তাঁহার চরিত্রের পূর্বাগর সামঞ্জস্য কোথাও ভঙ্গ হয় নাই; ইহাই ইহার বিশেষত্ব।

‘জনা’ নাটকে স্থানে স্থানে সেক্সপীয়রের অন্ত্যান্ত সামান্য প্রভাব ব্যতীতও মাইকেল মধুসূদন দত্তের ‘মেঘনাদবধ কাব্য’খানির যথেষ্ট প্রভাব অসুভব করা যায়। মধুসূদন যেমন হোমারের অনুকরণ করিয়া তাঁহার ‘মেঘনাদবধ কাব্যে’ স্বর্গীয় দেবদেবীর সহিত মানব-চরিত্রেরও সাক্ষাৎ সম্পর্ক (Divine mechanism) পরিকল্পনা করিয়াছেন, তেমনই ‘জনা’তেও গিরিশচন্দ্র মাইকেলের অনুকরণ করিয়া মানবীর কার্যাবলীতে দৈব-হস্তক্ষেপের উল্লেখ করিয়াছেন। কিন্তু মধুসূদন মানবীয় ও দৈব ঘটনাবলী যেমন অপূর্ব কৌশলে কাহিনীর মধ্যে আসিয়া সংগ্রথিত করিয়াছেন, ‘জনা’র মধ্যে তাহা তেমন সার্থকতা লাভ করিতে পারে নাই। ‘জনা’র ১ম অঙ্ক ৫ম গর্তাঙ্কের কৈলাস পর্বতের দৃষ্ট ‘মেঘনাদবধ কাব্যে’র দ্বিতীয় সর্গ অবলম্বনে চিত্রিত হইয়াছে। উভয় স্থানেই মহাদেবের নিকট হইতে অস্ত্র আনিয়া শত্রু-বধের কথা উল্লিখিত আছে। তাহা ছাড়াও আরও অনেক ছোটখাট চিত্র ‘মেঘনাদবধ কাব্য’



পরিচিত স্পর্শ অহুতব করা যায়—তাহার মানবিক রূপমোহ-যে কি ভাবে উর্বশীর শাপমুক্তির মত একটি দৈবঘটনা সম্ভব করিয়া তুলিল, নাট্যকার পরম কৌশলে তাহা দেখাইয়াছেন। ইহাতে দৃশ্যতঃ কৃষ্ণের সঙ্গে পাণ্ডবদের বিবাদ বর্ণনা করা হইলেও, গিরিশচন্দ্র তাহার অন্ত্যন্ত ভক্তিমূলক নাটকের মত কৃষ্ণভক্তির পরিচিত স্রষ্টি এখানেও অব্যাহত রাখিয়াছেন। নাটকের বিষয়বস্তু নিত্য সাধারণ, কিন্তু নাট্যকারের শিল্পদৃষ্টির গুণে ইহা অসাধারণ হইয়া উঠিয়াছে।

দোল-পূর্ণিমা উপলক্ষে অভিনয় করিবার উদ্দেশ্যে গিরিশচন্দ্র ‘দোল-লীলা’ নামক একখানি ক্ষুদ্র গীতিনাট্য রচনা করেন। ইহা দুই অঙ্ক ও ইহাদের মধ্যবর্তী চারিটি ক্ষুদ্র দৃশ্যে বিভক্ত। সখীগণ সমভিষাহারে রাধা ও কৃষ্ণের দোল-লীলার বৃত্তান্ত লইয়াই ইহা রচিত। ইহাতে গিরিশচন্দ্রের স্বরচিত কতকগুলি হোরি-বিষয়ক গীত সংযোজিত হইয়াছে, এই গীতগুলির মধ্যে প্রচলিত রাগসঙ্গীতের ধারাই অহুসরণ করা হইয়াছে। জাতীয় রস ও রুচির অহুগামী এই গীতগুলিই যে এই নাট্যকার প্রধান আকর্ষণ ছিল, তাহা সহজেই বুঝিতে পারা যায়।

ঐকৃষ্ণের রাসলীলা অবলম্বন করিয়া গিরিশচন্দ্র ‘ব্রজবিহার’ নামক একখানি ‘ইতালীয় অপেরা’ জাতীয় গীতিনাট্য রচনা করেন। ইহার চারিটি দৃশ্য আদ্যোপান্তই সঙ্গীতে রচিত—গদ্য কিংবা পদ্য কোন সংলাপের ব্যবহার ইহাতে নাই। বাহিরের দিক হইতে ইহা অনেকটা প্রাচীন কৃষ্ণযাত্রার লক্ষণাক্রান্ত। ইহার বিষয়বস্তু রাসলীলা হইলেও ইহা ভাগবত-পুরাণোক্ত রাসলীলা নহে, বাংলাদেশে প্রচলিত রাধাকৃষ্ণের কাহিনী অবলম্বন করিয়া রচিত রাসলীলা, অর্থাৎ ইহাতে রাধা প্রধানা নায়িকা। ইহার ভিতর দিয়া গিরিশচন্দ্র বাংলার প্রাচীন বৈষ্ণব কবিতার রস-ধারাটি অহুসরণ করিয়াছেন বলিয়া ইহা অতি সহজেই দর্শকের হৃদয় অধিকার করিয়াছিল। রচনাটির মধ্যে মাইকেল মধুসূদন দত্তের ‘ব্রজাঙ্গনা কাব্য’র স্পষ্ট প্রভাব অহুতব করা যায়। গিরিশচন্দ্রের প্রেতিভার একটি সাধারণ বৈশিষ্ট্যের কথা পূর্বেই উল্লেখ করিয়াছি যে, তিনি অতি সহজে বাংলা দেশের বিভিন্ন ধর্মীয় আদর্শগুলির মধ্যে সমন্বয় সাধন করিতে পারিতেন, তাহাতে সকল সম্প্রদায়ের লোকই এক আসরে বসিয়া তাহার রচনার রসাশ্বাসন করিতে পারিত। কৃষ্ণলীলা-বর্ণনা প্রসঙ্গেও তিনি এখানে ঐরাধার মুখ দিয়া কালীকীর্তন



করাইয়াছেন, কৃষ্ণকালী পরিকল্পনার এক অভিনব ব্যাখ্যা তিনি তাঁহার এই রচনাটির ভিতর দিয়া প্রকাশ করিয়াছেন। এই ব্যাখ্যার ভিতর দিয়া শাক্ত ও বৈষ্ণব ধর্মের মধ্যে সামঞ্জস্য স্থাপনের প্রয়াস দেখিতে পাওয়া যাইবে। ইহার মধ্যেই গিরিশচন্দ্রের সর্বধর্মসম্বরণগত আদর্শের প্রেরণা সর্বপ্রথম অঙ্কুরিত হইয়াছিল।

শ্রীকৃষ্ণ ও রাধিকার প্রভাস-মিলন বিষয়-বস্তু হিসাবে অবলম্বন করিয়া গিরিশচন্দ্র একখানি পূর্ণাঙ্গ পৌরাণিক নাটক রচনা করেন, তাহার নাম 'প্রভাস-যজ্ঞ'। 'প্রভাস-যজ্ঞের' মধ্যে ঐশ্বর্য ও মধুর রসের মিলন হইয়াছে। কিন্তু শ্রীকৃষ্ণলীলার যে মধুর দিকটির কথা তাঁহার অধিকাংশ কৃষ্ণলীলা-বিষয়ক নাটকে সার্থকতার সঙ্গে বর্ণনা করিয়াছেন, ইহার মধ্যেও তাহারই প্রকাশ স্পষ্টতর হইয়াছে। কৃষ্ণ-চরিত্রের মধুর দিকটিই প্রধানতঃ সকল বাঙালীকেই যেমন আকৃষ্ট করিয়াছিল, গিরিশচন্দ্রও স্বভাবতঃই তাহা দ্বারাই আকৃষ্ট হইয়াছিলেন। সেইজন্ত তাঁহার 'প্রভাস-যজ্ঞের' নাটকেও মধুর-রসই প্রাধান্য লাভ করিয়াছে। ইহার মধ্যে কৃষ্ণ-বিরহিণী রাধিকার যে রূপটি পাওয়া যায় তাহার সঙ্গে বৈষ্ণব পদাবলীর বিরহিণী রাধিকার কোন পার্থক্য নাই। এখানেও শ্রীরাধিকা বলিতেছেন, 'সখি, আমি কি কৃষ্ণকে ভুলেছি, কৃষ্ণ বিনা নইলে কেমনে জীবিত আছি? আমার কালাচাঁদ কি কাছে ছিল? দেখ, আমি আর নেই, সকলি কৃষ্ণময়; রাধা আর কোথায়? এই যে আমার কৃষ্ণ, এই যে আমার কৃষ্ণ।' (১।২) ইহার মধ্যে বৈষ্ণব কবিতার এই সুরটিই ধ্বনিত হইয়াছে, 'অতুখন মাধব, মাধব স্মরত, স্মরী ভেলী মাধাই!' কৃষ্ণ-বিরহিত নন্দালয়ের চিত্র পরিকল্পনার মধ্যেও নাট্যকারের আন্তরিকতার পরিচয় মূর্ত হইয়া উঠিয়াছে। এমন কি, দ্বারকার শ্রীকৃষ্ণ-চরিত্রের মধ্যেও এই মধুর রসের স্পর্শ গিয়া পৌঁছিয়াছে। এইদিক দিয়া নাটকটি একটি অনবদ্য রস-মধুর সৃষ্টি।

'নন্দচূলাল' গিরিশচন্দ্রের একখানি পৌরাণিক ত্র্যম্বক গীতি-নাট্য। ইহার তিনটি বিভিন্ন অঙ্কে কৃষ্ণের বৃন্দাবন-লীলার স্বতন্ত্র তিনটি কাহিনীকে নাট্যরূপ দেওয়া হইয়াছে; ইহাদের মধ্য দিয়া কৃষ্ণের মহিমা প্রচার করাই নাট্যকারের একমাত্র উদ্দেশ্য ছিল। ইহার প্রথম অঙ্কে শ্রীকৃষ্ণের জন্ম বা জন্মাষ্টমী ও নন্দোৎসব, দ্বিতীয় অঙ্কে শ্রীকৃষ্ণের অন্নভিক্ষা এবং তৃতীয় অঙ্কে কৃষ্ণকালীর বৃন্দাস্ত বর্ণিত হইয়াছে; এই সকল কাহিনীর মধ্যে পরস্পর

কোন যোগস্বয় রক্ষিত হয় নাই। নাটকখানি জন্মাটমী উপলক্ষ্যে অভিনীত হইবার উদ্দেশ্যেই রচিত, সেইজন্যই ইহার মধ্য দিয়া প্রকৃত নাট্যরস অপেক্ষা আধ্যাত্মিক তত্ত্বেরই সমধিক বিকাশ দেখিতে পাওয়া যায়। ইহাতে বালক কৃষ্ণবলরামের মুখে এই প্রকার তত্ত্বকথার অবতারণা করা হইয়াছে—

শ্রীকৃষ্ণ । ... কৰ্ম্মক্ষয় ব্যতীত আমার কেউ পায় না। জন্মজন্মান্তরে সঞ্চিত পাপপুণ্য দুইই ছিল। দুয়েরই কলভোগ ব্যতীত জীবের মুক্তি হয় না। আমার নাম স্মরণ করেছে, আমি ওকে মুক্তি অপেক্ষা সারবস্ত্র দিইছি।.....

বলরাম । ওর পাপপুণ্য ক্ষয় হলো কিসে ?

শ্রীকৃষ্ণ । আমার স্মরণ, মনন, ধ্যানে যে আনন্দ, সেই আনন্দ উপভোগে ওর পুণ্যক্ষয় হয়েছে, আর আমার বিরহ তাপে পাপ দহ হইয়াছে, ... ( ২১৭ )

নাটক হিসাবে ইহা অকিঞ্চিৎকর হইলেও ইহার সঙ্গীতাংশ সুরচিত—বৈষ্ণব গীতি-কবিতার প্রেম-ভক্তির স্বতঃস্ফূর্ত রাগিণীটি ইহার সঙ্গীতগুলির মধ্য দিয়া ধ্বনিত হইয়াছে।

আগমনীর বিষয়বস্ত্ত অবলম্বন করিয়া গিরিশচন্দ্র ‘আগমনী’ নামক একখানি ক্ষুদ্র পৌরাণিক গীতিনাট্য রচনা করেন। ইহাই গিরিশচন্দ্রের প্রথম রচনা বলিয়া উল্লেখ করা হইয়াছে, ইহাতে কেবলমাত্র আগমনীর কাহিনী সংক্ষিপ্ত গীতিনাট্যাকারে গ্রথিত হইয়াছে, গিরিশচন্দ্রের স্বরচিত আগমনী সঙ্গীতগুলির মধ্য দিয়া রামপ্রসাদ প্রবর্তিত আগমনীগীতির ধারাটিই অম্লস্বত হইয়াছে। ইহা হইতেই বুঝিতে পারা যাইবে, যে বাংলার জাতীয় উপাদান ভিত্তি করিয়াই গিরিশচন্দ্রের নাট্যরচনার প্রথম প্রয়াস দেখা দিয়াছিল। যে আগমনী গানগুলি কবিওয়ালাদিগের রচনার ভিতর দিয়াই সেই যুগে প্রকাশ পাইত, গিরিশচন্দ্র তাহাই নাট্যরচনার ভিতর সর্বপ্রথম স্থান দিয়াছিলেন, এই ভাবেই গিরিশচন্দ্রের নাটক প্রথম হইতেই সমসাময়িক জাতীয় রস-চৈতন্তের বাহন হইয়াছিল।

দক্ষযজ্ঞের সুপরিচিত পৌরাণিক বিষয়বস্ত্ত অবলম্বন করিয়া গিরিশচন্দ্র একখানি নাটক রচনা করেন, তাহার নাম ‘দক্ষযজ্ঞ’। নাটকখানি চারি অঙ্কে সম্পূর্ণ। অঙ্কের অন্তর্গত দৃশ্যগুলি সংক্ষিপ্ত ও আভ্যোপান্ত গিরিশচন্দ্রের নিজস্ব ছন্দে রচিত। ইহার অন্তর্গত দশমহাবিজ্ঞা ও সতীর দেহত্যাগের পর মহাদেবের শোকাবল অবস্থা বর্ণনার ভারতচন্দ্র ও হেমচন্দ্রের প্রভাব অল্পভব করা যায়। তবে ইহাতে সতীদেহ কষ্টে করিয়া শিবের জিহ্বান ভ্রমণ

বৃত্তান্ত পরিভ্যক্ত হইয়াছে, তাহা না হইলে শিবের চরিত্রটি আরও সুপরিষ্কৃত হইতে পারিত। প্রস্তুতির চরিত্রটিতে মেনকার ছায়া আসিয়া পড়িয়াছে। এই কাহিনী রচনার গিরিশচন্দ্র বিশেষ কোন পুরাণকে অবলম্বন করিবার পরিবর্তে প্রচলিত কথকতাকে অবলম্বন করিয়াছিলেন বলিয়া মনে হয়।

আন্তরমাত্রিক ঐষ্টীয় অষ্টাদশ শতাব্দীতে রামেশ্বর ভট্টাচার্য কর্তৃক রচিত শিবায়ন বা শিবমঙ্গল কাব্যখানি অবলম্বন করিয়া গিরিশচন্দ্র ‘হরগৌরী’ নামক একখানি ক্ষুদ্র গীতিনাট্য রচনা করেন—ইহা মাত্র দুইটি একে সম্পূর্ণ। ইহা মধ্যযুগের বাংলা সাহিত্যে প্রচলিত বাংলার নিজস্ব জাতীয় উপকরণ লইয়া রচিত গিরিশচন্দ্রের নাটকসমূহের অন্ততম। ইহাতে হরগৌরীর কোন্দল, শিবের চাষ, বাগিনীকুপিত পার্বতীর শিবকে ছলনা, পার্বতীর শাখা পরিবার ইচ্ছা, পার্বতীর পিত্রালয় গমন, শাখারী বেশে শিবের হিমালয় যাত্রা ও পরিশেষে হরগৌরী মিলনের কাহিনী পর্যন্ত বর্ণিত হইয়াছে। নানা লৌকিক ছড়া ও গীতিকার এই সকল কাহিনী মধ্যযুগের বাংলার সমাজের বিভিন্ন স্তরে বিকশিত হইয়া ছিল, রামেশ্বর ভট্টাচার্য সেই সকল উপকরণের উপরই ভিত্তি করিয়া তাঁহার শিবায়ন কাব্যখানি রচিত করিয়াছিলেন—কিন্তু ইহাকে সম্পূর্ণ গ্রাম্যভাবমুক্ত করিতে পারেন নাই। গিরিশচন্দ্র বাংলার এই নিজস্ব জাতীয় রসবস্তুকে সর্বপ্রথম গ্রাম্যভাবমুক্ত করিলেন এবং তত্ত্বসমাজের রুচির উপযোগী করিয়া ইহাকে নূতন রূপ দান করিলেন। ইহা একান্ত বাংলার কৃষকের গান ছিল, তাহা কলিকাতা রক্তকঙ্কর পাদশালকের সম্মুখীন হইয়া এক নূতন রূপ লাভ করিল।

গৌরাণিক ঐবচরিত্র অবলম্বন করিয়া গিরিশচন্দ্র একখানি পূর্ণাঙ্গ নাটক রচনা করেন, ইহার মধ্যে তাঁহার বিশিষ্ট ভক্তিবাদ ও সর্বদর্শসম্বন্ধ আদর্শের উন্নয়ন দেখিতে পাওয়া যায়। যদিও পরবর্তী নাটকসমূহে এই ভাবের পূর্ণতার বিকাশ দেখা যায়, তথাপি ইহার ভিতর দিয়াই যে তাহার পূর্বাভাস স্ফুটিত হইয়াছে, তাহা লক্ষ্য করিতে পারা যায়। অতএব গিরিশচন্দ্রের আধ্যাত্মিক আদর্শের ক্রমবিকাশের ধারায় এই নাটকখানির একটি বিশেষ মূল্য স্বীকার করিতে হয়।

গৌরাণিক ঐব-কাহিনীর সঙ্গে গিরিশচন্দ্রের ‘ঐবচরিত্রের’ কাহিনীগত কোন পার্থক্য নাই। কেবলমাত্র গিরিশচন্দ্র ইহাতে বহাদুর ও তাঁহার লক্ষ্মণবিশেষের কয়েকটি চরিত্র আনিয়া অভিরিক্ত সংযোগ করিয়াছেন। হরির

মহাত্ম্য বৃদ্ধি করিবার জন্তই অবশ্য এখানে হরের চিত্র আনিয়া সংযোগ করা হইয়াছে, কারণ মহাদেব এখানে বলিতেছেন,

মহাদেব । আর ঋষ, আর কোলে আর, বৈকব স্পর্শে আমার তনু পবিত্র হ'ল ।

ঋষ । পদ্মপাশলোচন, এত দুঃখ আমায় কেন দিলে ?

মহাদেব । ওরে আমি পদ্মপাশলোচন নই, আমি সেই ঐতর্য আশে সন্ন্যাসী, আমি তোম কাছে হরিপ্রেম ভিক্ষা করতে এসেছি, তোম দর্শনে আমি হরিপ্রেম লাভ করব, এই আশে এসেছি । (৩৪)

এইভাবে গিরিশচন্দ্রের মধ্যে বৈষ্ণবী ভক্তির অকুরোদগম হইয়াছিল ।

ইহার মধ্যে বিষ্ণুর চরিত্রটি খেত-চন্দনের মত স্বরভি ও পবিত্র । ইহার ভিতর দিয়া গিরিশচন্দ্রের সুনির্মল ভক্তিভাবের প্রথম অরুণোদয় দেখা দিয়াছে । পরবর্তী ভক্তিমূলক নাটকসমূহে ইহারই পূর্ণতর বিকাশ দেখিতে পাওয়া যায় । অতএব নাটকীয় বিষয়-বিজ্ঞাসের দিক হইতে অকিঞ্চিৎকর হইলেও গিরিশচন্দ্রের আধ্যাত্মিক সাধনার ইতিহাসে এই 'ঋষচরিত্র' নাটকটির একটি বিশেষ স্থান আছে ।

এই নাটকখানিতে ত্রিভীয়া রাগী স্বরুচির চরিত্রে মানবীয় রসসুখতির একটু অবকাশ ছিল । কিন্তু নাট্যকার তাহার সুযোগ গ্রহণ করিতে সফলকাম হইয়াছেন, এ কথা বলিতে পারা যায় না । ভক্তিরসাত্মক নাটক রচনা করিতে গিয়া গিরিশচন্দ্র তাঁহার চারিদিককার ধূলিমাটির পরিবেশের কথা সম্পূর্ণ বিস্মৃত হইয়া যাইতেন, সকল কিছুই একটি আদর্শলোকে তুলিয়া লইয়া তাহার রূপদান করিবার চেষ্টা করিতেন । তাহার ফলে তাঁহার এই শ্রেণীর নাটক সর্বদাই ধূলিমাটির স্পর্শ বাচাইয়া চলিত—ইহাতেও তাহার কোন ব্যতিক্রম দেখিতে পাওয়া যায় না । স্বরুচি চরিত্রটিকেও এই জন্তই এখানে রক্তমাংসের মানবী বলিয়া মনে হয় না ।

নলদময়ন্তীর সুপরিচিত পৌরাণিক কাহিনী অবলম্বন করিয়াও গিরিশচন্দ্র একখানি পূর্ণাঙ্গ নাটক রচনা করিয়াছেন ; নাটকখানি চারি অঙ্কে সম্পূর্ণ, ইহার মধ্যেও গিরিশচন্দ্রের অন্যান্য পৌরাণিক নাটকের মত মূলের প্রতি জগতীর আনুসংগ্যের পরিচয় পাওয়া যায় । নাটকখানি আত্মোপাস্ত গিরিশচন্দ্রের ব্যবহৃত নিজস্ব পদ্ধত্বশ্বে রচিত । বিষয়বস্তুর সঙ্গে ইহার রচনা সুন্দর সামঞ্জস্য স্থাপন করিয়াছে । বনমধ্যে সন্ত আমি-পরিভ্রাতা দময়ন্তীর চিত্র হিসাবে এই রচনাটি সার্থক—

বল, বল—রাখ গো মিনতি,  
 জান যদি,  
 বল—কোন পথে গেছে যোর পতি,—  
 আরত লোচন—  
 বর্ণ যেন উত্তপ্ত কাকন—  
 গুণধাম, সর্বলক্ষণধাম ;  
 ব'লে দাও, কোন পথে যা'ব। (৩৫)

কাহিনীটি অনাবশ্যক দীর্ঘ না করিবার জন্য ইহার সকলগুলি দৃশ্যই যথাযথ বলিয়া বোধ হইবে। এক হিসাবে বলা যাইতে পারে যে, কাহিনীর সংক্ষিপ্ততা ইহার একটি বিশিষ্ট গুণ—কোন বিষয়েই ভূমিকার বাহ্যিক না করিয়া বর্ণনীয় বিষয়টি সর্বাংশে নাট্যকার প্রত্যক্ষভাবে এখানে উপস্থিত করিয়া দিয়াছেন, এমন কি প্রচুর অবকাশ থাকা সত্ত্বেও নৃত্য ও সঙ্গীতের বাহ্যিক ইহাতে বর্জিত হইয়াছে।

মধ্যযুগের বাংলা সাহিত্যের কোন বিষয়-বস্তু অবলম্বন করিয়া গিরিশচন্দ্রের পূর্বে আর কেহ কোন বাংলা নাটক রচনা করেন নাই। তিনি বৈষ্ণব সাহিত্যের অন্তর্গত চৈতন্যভাগবত অবলম্বন করিয়া যেমন ‘চৈতন্য-লীলা’ ও ‘নিমাই সন্ন্যাস’ নামক দুইখানি নাটক রচনা করিয়াছেন, তেমনই মঙ্গলকাব্যের অন্তর্গত চণ্ডীমঙ্গলের শ্রীমন্ত-কাহিনীকে অবলম্বন করিয়া ‘কমলে কামিনী’ নাটক রচনা করিয়াছেন। কবিকঙ্কণ মুকুন্দরামের চণ্ডী এই বিষয়ে তাঁহার ভিত্তি ছিল। কাহিনীটি নাটকের পরিমিত পরিধির মধ্যে স্থান দিবার জন্য শ্রীমন্তের পিতৃসঙ্ঘানে বহির্গত হওয়ার বৃত্তান্ত হইতে আরম্ভ করিয়া সিংহলে খনপতির সঙ্গে তাহার মিলন পর্যন্ত বৃত্তান্তই ইহাতে বর্ণিত হইয়াছে, ইহার পূর্ববর্তী বৃত্তান্ত পরিত্যক্ত হইয়াছে। নাট্যকার ইহাকে ‘ভক্তিরসাম্বক নাটক’ বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন এবং ইহার মধ্যেও তাঁহার অন্যান্য পৌরাণিক নাটকের অল্পকাল আবহাওয়া ফুটাইয়া তুলিবার চেষ্টা করিয়াছেন। কিন্তু গিরিশচন্দ্র রচিত অন্যান্য নাটকের ভক্তির আদর্শের সঙ্গে ইহার ভক্তিতাবের পার্থক্য আছে। ইহাতে অট্টহতুকা ভক্তির কথা নাই, বরং ইহাতে বাহা আছে তাহা সকায়া ভক্তি—মঙ্গলকাব্যের দেবতাদিগের প্রতি ভক্তির যে আদর্শ মধ্যযুগে গড়িয়া উঠিয়াছিল, ইহা তাহাই। এইজন্যই অন্যান্য পৌরাণিক নাটকের মত ইহার মধ্যে গিরিশচন্দ্রের স্বাভাবিক প্রতিভা বিকাশের অন্তরায় হইয়াছে। চণ্ডীমঙ্গল কাব্যের একটি মানবিক দিক আছে—ইহার মধ্যে

দেবতাও দোবেগুণে মানুষেরই স্তরে নামিয়া আসিয়াছে ; কিন্তু গিরিশচন্দ্রের আধ্যাত্মিক দৃষ্টি স্বতন্ত্র ছিল, সেইজন্য ইহাতে চণ্ডীমণ্ডলের স্বাভাবিক আব-  
হাওয়া সৃষ্টি হইতে পারে নাই—অতএব একদিক দিয়া ইহা গিরিশচন্দ্রের  
অত্যন্ত পৌরাণিক নাটকের মূল আদর্শ হইতে যেমন স্বতন্ত্র হইয়া পড়িয়াছে,  
তেমনই ইহার নিজস্ব রস-পরিবেশ হইতেও ইহা বিচ্যুত হইয়াছে—সেইজন্য  
এই নাটকখানি কোন দিক দিয়াই রসোত্তীর্ণ হইতে পারে নাই। তথাপি  
কতকগুলি ধওদুশ্চ সুপরিকল্পিত হওয়ার কলে ইহার মধ্যে গিরিশচন্দ্রের  
নাট্যপ্রতিভার একটি নূতন দিকের সন্ধান পাওয়া যায়।

ইহার প্রথম অঙ্কের প্রথম দৃশ্বে গুরুমহাশয়ের পাঠশালার বর্ণনাটি বাস্তব  
হইয়াছে, বাকাল মাঝিদিগের চিত্রগুলিও জীবন্ত হইয়া উঠিয়াছে। শ্রীমন্তের  
চরিত্রের মধ্যে নাটকীয় উপাদান ছিল, কিন্তু মুকুন্দরামের প্রতি একান্ত  
আত্মগতোর কলে গিরিশচন্দ্রের নাটকে তাহার যথার্থ বিকাশ সম্ভব হয় নাই।

মুকুন্দরামের চণ্ডীমঙ্গল-বহির্ভূত কোন আখ্যান গিরিশচন্দ্র ইহাতে গ্রহণ  
করেন নাই, এই বিষয়ে তিনি অত্যন্ত সতর্কতা অবলম্বন করিয়াছিলেন বলিয়া  
মনে হয়। কিন্তু সমগ্রভাবে এই কাহিনীর মধ্যে যথার্থ নাটকীয় উপাদান  
তেমন কিছু ছিল না বলিয়া গিরিশচন্দ্রের এই প্রচেষ্টা সার্থক হয় নাই।  
রচনার কোন কোন স্থানে মাইকেল মধুসূদন দত্তের ‘মেঘনাদবধ কাব্য’র  
প্রভাব অনুভব করা যায়। গিরিশচন্দ্রের নিম্নোক্ত অংশটি ভাষায় ও ভাবে  
মধুসূদনেরই প্রভাবের কল,—

পদ্মা।

মম প্রাণ উচাটন বল কি কারণ,  
কে কোপায় ডাকিছে আমার,  
কে চাহে আশ্রয়, কেহ বরা হবদনি ?  
শুনেন ষরে কীর, হতেছি অস্থির,  
ব্যাকুল সন্ধান কোথা ! ( ৩৫ )

কাশীরাম দাস মহাভারতোক্ত দাতাকর্ণের কাহিনীটি অবলম্বন করিয়া  
গিরিশচন্দ্র একটি অতি ক্ষুদ্র পৌরাণিক নাটিকা রচনা করেন—ইহার নাম  
‘ব্রহ্মকেতু’ ; ইহা মাত্র একটি অঙ্কে সম্পূর্ণ। মূল সংস্কৃত মহাভারতে এই  
কাহিনীটি নাই, কবিচন্দ্র নামক মধ্যযুগের একজন বাঙ্গালী কবি এই বিষয়ে  
একখানি ক্ষুদ্র কাব্য রচনা করেন। কাশীরাম দাস তাহাই তাহার মহা-  
ভারতের অন্তর্ভুক্ত করিয়া লইয়াছেন। কেহ কেহ মনে করেন, ধর্মমঙ্গলের

হরিশচন্দ্র পালাটিও কবিচন্দ্রের উক্ত কাহিনী অবলম্বন করিয়া লিখিত। তবে কাশীরাম দাসই গিরিশচন্দ্রের ভিত্তি। নাট্য-কাহিনীটির মধ্যে গিরিশচন্দ্র কোন বৈশিষ্ট্যের সৃষ্টি করিতে পারেন নাই—ইহা নিতান্ত অল্পপরিসর ও একান্ত আদর্শমুখী বলিয়া কোন চরিত্রসৃষ্টিরই প্রয়াস ইহাতে দেখিতে পাওয়া যায় না। কেবল মাত্র কাশীরাম দাসের কাহিনীটি নাট্যাংকারে পরিবেশন করা ভিন্ন গিরিশচন্দ্রের এখানে আর কোন গৌরব প্রকাশ পায় নাই।

শ্রীবৎস-চিন্তার সুপরিচিত পৌরাণিক কাহিনী অবলম্বন করিয়া গিরিশচন্দ্র একখানি পূর্ণাঙ্গ নাটক রচনা করেন, ইহার নাম 'শ্রীবৎস-চিন্তা'। কাহিনীর দিক দিয়া নাট্যকার এখানে পুরাণোক্ত কাহিনীরই আনুগ্ৰহিক অনুসরণ করিয়াছেন, গিরিশচন্দ্রের পৌরাণিক নাটক রচনার সাধারণ বৈশিষ্ট্যসমূহ ইহার মধ্য দিয়াও প্রকাশ পাইয়াছে। শ্রীবৎস চিন্তা, শনি ও লক্ষ্মী ইহার প্রধান চরিত্র, ইহাদের পরিকল্পনার গতানুগতিক পথই অনুসরণ করা হইয়াছে— তাহাতে কোন বৈশিষ্ট্যের পরিচয় পাওয়া যায় না। তবে আদর্শ পালনের জন্য শ্রীবৎস রাজার দুঃখ-দুর্গতি-সহনশীলতার যে চিত্র নাট্যকার অঙ্কিত করিয়াছেন, তাহা অনেক স্থলেই মর্মস্পর্শী হইয়া উঠিয়াছে; চিন্তার চরিত্রটিও নাট্যকার সহানুভূতির সঙ্গে অঙ্কিত করিয়াছেন। বাহ-রাজকণ্ঠা ভদ্রার চরিত্রটির মধ্যে বাঙ্গালী নারীর স্বভাব-কমনীয়তার সামান্য স্পর্শ অনুভব করিতে পারা যায়।

দৈত্যপতি হিরণ্যকশিপু ও তৎপুত্র প্রহ্লাদের কাহিনী অবলম্বন করিয়া গিরিশচন্দ্র একখানি ক্ষুদ্র পৌরাণিক নাটক রচনা করেন—নাটকখানি মাত্র দুইটি অঙ্কে সম্পূর্ণ। কিন্তু এই অল্প পরিসরের মধ্যেই ইহার রস নিবিড় হইয়া উঠিয়াছে। কাহিনীটির মধ্যে যে একটি আদর্শগত বন্দ আছে, তাহাই ইহার নাট্যাঙ্গ বর্ধিত করিয়াছে। একদিকে হিরণ্যকশিপুর প্রবল কৃষ্ণজ্যোতিহা ও অপরদিকে প্রহ্লাদের আন্তরিক কৃষ্ণাসক্তি এই উভয়ের সংঘাতে ইহার কাহিনী একটি নাট্যিক গৌরব লাভ করিয়াছে। তবে ইহা গিরিশচন্দ্রের অন্তান্ত ভক্তিবাদপ্রসিক্ত নাটকের মতই একান্ত আদর্শনিষ্ঠ রচনা। প্রহ্লাদের জননী কদম্বর চরিত্রটির মধ্যে সামান্য একটু মানবিকতার স্পর্শ অনুভব করা গেলেও মূল নাট্য-কাহিনীর একান্ত আদর্শনিষ্ঠার প্রভাবে তাহাও সম্যক উপলব্ধি করা সহজ হয় না। তবে ভক্তিবাদপ্রসিক্ত রচনা হিসাবে ইহা গিরিশচন্দ্রের অন্তান্ত অল্পকণ রচনার সমকক্ষ।

হুটা সরস্বতীর অভিশাপে নারদ ও পর্বতমূনির মতিভ্রম ও তাঁহাদের অভিশাপ হইতে অবরীষকে রক্ষা করিয়া তাঁহাকে বিষ্ণু কর্তৃক বৈকুণ্ঠে স্থান দান করিবার কাহিনী অবলম্বন করিয়া গিরিশচন্দ্র একখানি ক্ষুদ্র পৌরাণিক নাটক রচনা করেন, তাহার নাম ‘অভিশাপ’। নাটকখানি মাত্র দুইটি অঙ্কে সম্পূর্ণ; অত্যাশ্চর্য্য কোন কোন পৌরাণিক নাটকের মত ইহার মধ্য দিয়াও গিরিশচন্দ্র তাঁহার সর্বধর্ম্মসম্বন্ধের আদর্শ প্রচার করিয়াছেন। বিষ্ণু কেন রামাবতার রূপ গ্রহণ করিবেন নারদের এই প্রশ্নের উত্তরে বিষ্ণু বলিতেছেন, ‘জগৎকে জানাবো, কেবল রামের গুরু শিব নয়, শিবের গুরু রাম। জগৎ দেখবে, জগৎ শিখবে—শিবরাম অভেদ ( ২১৫ )।’ এইভাবে গিরিশচন্দ্র পৌরাণিক আখ্যায়িকাগুলির পরম্পর বিচ্ছিন্ন সাম্প্রদায়িক রূপের অন্তরালে একেবারে সন্ধান করিয়াছেন।

বশিষ্ঠ ও বিশ্বামিত্রের বিবাদ ও পরিণামে মিলন, বিশ্বামিত্রের তপস্তা, ত্রিশঙ্কর স্বর্গ ইত্যাদি কাহিনী অবলম্বন করিয়া গিরিশচন্দ্র একখানি পূর্ণাঙ্গ পৌরাণিক নাটক রচনা করেন, তাহার নাম ‘তপোবল’। তপস্তা দ্বারা বিশ্বামিত্র যে কি শক্তি লাভ করিয়াছিলেন, পৌরাণিক কাহিনীর উপর ভিত্তি করিয়া তাহাই বিস্তৃতভাবে বর্ণনা করা এই নাটকের উদ্দেশ্য। নাটকের উপসংহারে বিশ্বামিত্র বলিতেছেন,

হে মানব,

ব্রহ্মবীজ, দেবদ্বিজ-রূপার লভিয়ে

আকাজ্ঞা নহেক সম্পূরণ।

আকাজ্ঞা আমার—

নরক দুর্গত অতি বুক মানব।

নাহি জাতির বিচার,

লভে নর উচ্চপদ তপোবলে। ( ২১৬ )

এই উক্তি হইতেই বুঝিতে পারা যাইবে যে, তপোবল প্রচারের নামে সর্বসংস্কারমুক্ত মানবতাবোধের বিকাশই এই নাটক রচনার মূল উদ্দেশ্য। ঊনবিংশ শতাব্দীর প্রথমার্ধ হইতেই এ’দেশের ধর্ম্মসংস্কারের ভিতর দিয়া যে আত্মবোধের পরিচয় প্রকাশ পাইতেছিল, গিরিশচন্দ্র একটি পৌরাণিক কাহিনী অবলম্বন করিয়া অবিস্মৃত পৌরাণিক পরিবেশের মধ্যেই সেই ভাবটির রূপদান করিতে সক্ষম হইয়াছিলেন। তপস্তার চারিত্রিক উৎসর্গ সাধন ও সরস্বতীর



যারা অত্যাধুনাৎ ব্রাহ্মণ হইতে পারে—ব্রাহ্মণত্ব কেহ একমাত্র জন্মগত অধিকার নহে এই প্রাপ্ত হয় না—ইহাই এই নাটকের ঐতিপাত্ত বিষয়।

বশিষ্ঠ ও বিশ্বামিত্র এই নাটকের দুইটি প্রধান চরিত্র। জানে বশিষ্ঠ এবং কর্মে বিশ্বামিত্র আদর্শ। নাট্যকার অগ্ৰূপ কৌশলে প্রত্যেকটি চরিত্রের আত্ম-পূর্বিক সামঞ্জস্য রক্ষা করিয়াছেন। এই নাটকের একটি উচ্চ লক্ষ্য ছিল যে, চরিত্রবলই প্রকৃত বল। ব্রাহ্মণত্ব চরিত্রগুণের (ethical qualities) সমষ্টি, বশিষ্ঠ তাহার প্রতীক। বিশ্বামিত্র শেষ যুগে বৃষ্ণিতে পারিলেন, ‘অভিমান-বর্জনই ব্রাহ্মণত্ব’। বিশ্বামিত্র তাঁহার বিপুল তপঃ-সাধনার ভিতর দিয়াও অভিমান ত্যাগ করিতে পারেন নাই বলিয়াই তাঁহার সকল সাধনা ব্যর্থ হইয়াছিল; বশিষ্ঠের নিকট হইতে তিনি অবশেষে তাহা শিক্ষা করিয়া বশিষ্ঠের চারিত্রশক্তির নিকট নিজের মস্তক অবনত করিলেন। ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষভাগে এই চারিত্রিক শক্তির সাধনা বাংলা দেশে নূতন প্রেরণা লাভ করিয়াছিল। যুগ-প্রেরণার উপর ভিত্তি করিয়া এই নাটক রচিত বলিয়া ইহা গিরিশচন্দ্রের অশ্রুতম শক্তিশালী রচনা বলিয়া গৃহীত হইয়াছিল।

ভারতীয় ইতিহাসের কয়েকজন ধর্মসাধকের চরিত্র অবলম্বন করিয়া গিরিশচন্দ্র কয়েকখানি পূর্ণাঙ্গ নাটক রচনা করিয়াছেন—ইহাদিগকে প্রকৃত ঐতিহাসিক নাটক বলিয়া নির্দেশ করা যায় না; কারণ, ধর্মসাধকদিগের সম্পর্কে যে সকল অতিরঞ্জিত ও অলৌকিক জনশ্রুতি সমাজে সহজেই জন্মলাভ করে, ইহারা প্রধানতঃ তাহাদের উপরই ভিত্তি করিয়া রচিত—নাট্যকার এই সকল চরিত্রের ঐতিহাসিক দিক সন্ধান করিয়া ইহাদিগকে বাস্তব সামাজিক চরিত্র-রূপে উপস্থিত করেন নাই, বরং জনমতের অহুগামী করিয়া সকল দিক দিয়াই অলৌকিক ভাবাপন্ন করিয়া প্রতিষ্ঠা করিয়াছেন। ইহাদের মধ্যে প্রধান ত্রয়টি ভক্তির; চৈতন্য জীবনী অবলম্বন করিয়াই এই ধারাটির স্রষ্টাপাত্ত হয় এবং ক্রমে তাহা আরও কয়েকজন মধ্যযুগীয় ভারতীয় সাধককে অবলম্বন করিয়া বিকাশ লাভ করে। কেবলমাত্র দুইটি নাটকের বিষয়বস্ত্ত ভারতীয় মধ্যযুগের পূর্ববর্তী—একটি ‘বৃদ্ধচরিত’ ও অপরটি ‘শঙ্করাচার্য’। ভাবের দিক দিয়া প্রথমটির মধ্যে না হইলেও, দ্বিতীয়টির মধ্যে সামান্য ব্যতিক্রম লক্ষ্য করা যাইবে। গিরিশচন্দ্রের ধর্মবোধের ক্রমবিকাশের সঙ্গে সঙ্গে এই নাটকগুলিরও ভাবাদর্শ নিরঞ্জিত হইয়াছে।

এই চরিত-নাটকগুলির একটি প্রধান বিশেষত্ব এই যে, ইহাদের মধ্যে চারিত্রিক ক্রমবিকাশ দেখান হয় নাই—কীর্তিত চরিত্রটি প্রথম হইতেই ভগবানের অবতার বলিয়া ধরিয়া লইয়া তাহার আত্মপূর্বিক জীবনই অলৌকিকতায় আচ্ছন্ন করিয়া দেখান হইয়াছে—এখানেই এই চরিত-নাটকগুলি পৌরাণিক নাটকের লক্ষণাক্রান্ত হইয়া গিয়াছে বলিয়া অস্বত্ব হইবে। এই নাটকগুলিতে দুই শ্রেণীর চরিত্র আছে—একটি ভগবানের শ্রেণী, আর একটি ভক্তের শ্রেণী। ভগবানের শ্রেণীতে চৈতন্ত, নিত্যানন্দ, বৃদ্ধ ও শঙ্করাচার্য—ইহারা সকলেই ভগবানের অবতার। দ্বিতীয় শ্রেণীর চরিত্রের মধ্যে বিষয়ল ঠাকুর, রূপ-সনাতন, পূর্ণচন্দ্র ও করমেতি বাদে—ইহারা ভক্ত। এখানে গিরিশচন্দ্র গোড়ীয় বৈষ্ণব আদর্শকেই প্রধানতঃ অবলম্বন করিয়া ভগবান ও ভক্তকে পরস্পর সন্নিহিত স্থানে আসন দিয়াছেন, এমন কি অনেক সময় ইহারা একাকার হইয়া গিয়াছেন।

গিরিশচন্দ্রের পৌরাণিক নাট্যরচনার ধারা অনুসরণ করিয়াই এই নাটকগুলি রচিত হইয়াছে এবং ইহাদের মধ্যেও গোড়ীয় ভক্তিবাদের আদর্শ সুপরিষ্কৃত হইয়াছে—এই হিসাবে বাংলার জাতীয় রসচৈতন্তের সঙ্গে ইহাদের নিবিড় যোগ স্থাপিত হইয়াছে। এই নাটকগুলির মধ্যে যে সকল অলৌকিকতার বর্ণনা আছে, তাহা অতি আধুনিক যুক্তিবাদী বাঙ্গালীর নিকট মূল্যহীন হইলেও গিরিশচন্দ্রের সমসাময়িক সাধারণ দর্শকের নিকট মূল্যহীন ছিল না। সেইজন্য ইহারা সেইযুগে ব্যাপক লোকপ্রিয়তা অর্জন করিয়াছিল।

চৈতন্ত-জীবনী অবলম্বন করিয়া গিরিশচন্দ্র দুইখানি পূর্ণাঙ্গ নাটক রচনা করেন—তাহাদের মধ্যে ‘চৈতন্ত-লীলা’ ত্রীচৈতন্তের বাল্যজীবন হইতে সন্ন্যাস গ্রহণের সঙ্কল্প পর্যন্ত ও ‘নিমাই-সন্ন্যাস’ তাঁহার সন্ন্যাস-জীবনের বৃত্তান্ত লইয়া রচিত। প্রথমোক্ত নাটকখানি বৃন্দাবন দাস রচিত চৈতন্তভাগবতের আদি ও মধ্য খণ্ড ও দ্বিতীয় নাটকখানি ইহার অন্ত্য খণ্ড অবলম্বন করিয়া রচিত।

‘চৈতন্ত-লীলা’ নাটকখানিতে বৃন্দাবনদাসোক্ত ঐতিহাসিক চরিত্র ব্যতীতও বড়রিপু, কলি, বিবেক-বৈরাগ্য প্রভৃতি নৈর্বাচক (abstract) চরিত্রেরও সমাবেশ করা হইয়াছে। শেষোক্ত নাটকখানিতে কেবলমাত্র ঐতিহাসিক চরিত্রই আছে, অল্প কোন নৈর্বাচক চরিত্রের উল্লেখ নাই। বৃন্দাবন দাসের চৈতন্তভাগবতে চৈতন্তকে যেমন প্রথম হইতেই কৃষ্ণের

অবতার বলিয়াই ধরিয়া লওয়া হইয়াছে, গিরিশচন্দ্রও তাহাই করিয়াছেন। যুগ বৃন্দাবন দাস কচিং বিশ্বস্তর মিশ্রের যে মানবিক পরিচরিত্তিও প্রকাশ করিয়াছেন, গিরিশচন্দ্র তাহাও একেবারে বিলুপ্ত করিয়া দিয়া তাঁহাকে শিশু-মাল হইতেই পূর্ণাঙ্গ অবতাররূপেই প্রতিষ্ঠিত করিয়াছেন। সমসাময়িক সমাজ হইতেই গিরিশচন্দ্র এই ভাবটি গ্রহণ করিয়াছিলেন; কারণ, বৃন্দাবন দাসের সময় চৈতন্তের আবির্ভাবকাল হইতে বেশি দূরবর্তী ছিল না বলিয়া পূর্ণাঙ্গ দেবতারূপে তাঁহার প্রতিষ্ঠা তখনও সমাজে সম্ভব ছিল না, অন্ততঃ বৈষ্ণব সমাজের বাহিরে তখনও তাঁহার সেই প্রতিষ্ঠা হয় নাই। সেইজন্যই বৃন্দাবন দাসের বর্ণনার কচিং তাঁহার মানবিক রূপটি প্রকাশ পাইয়াছে, কিন্তু গিরিশচন্দ্রের সময় চৈতন্তের দেবত্বে সাধারণ সমাজে আর কোন অধিবাস কিংবা সংশয় ছিল না, সেইজন্য গিরিশচন্দ্র তাঁহাকে সেইভাবেই চিত্রিত করিয়াছেন। অতএব দেখা যাইতেছে, কেবলমাত্র বৃন্দাবন দাসের উপর নির্ভর করিয়াই তিনি চৈতন্ত-চরিত্র চিত্রিত করেন নাই, এই বিষয়ে চৈতন্ত-সম্পর্কিত যুগ-প্রচলিত বিশ্বাস এমন কি গিরিশচন্দ্রের নিজস্ব আধ্যাত্মিক বোধও কতকটা যুক্ত হইয়াছিল। তবে যুগ-চৈতন্ত অবলম্বন করিয়াই গিরিশচন্দ্রের আধ্যাত্মিক বোধ গড়িয়া উঠিয়াছিল; অতএব তাহা স্বতন্ত্র কিছু ছিল।

চৈতন্তের জীবনীতে নাটকীয় উপাদানের অভাব নাই; এমন কি, চৈতন্ত-ভাগবতের মধ্যখণ্ড পর্বস্তও তাহার যে উপাদান রহিয়াছে, তাহা যারা একাধিক পূর্ণাঙ্গ নাটক রচিত হইতে পারে। তথাপি গিরিশচন্দ্র সেই উপাদানের যথার্থ সন্ধ্যবহার করিয়াছেন, এমন কথা বলিতে পারা যায় না। তিনি যেমন অনেক উচ্চাঙ্গ নাটকীয় উপাদান হইতে পরিত্যাগ করিয়াছেন, তেমনি আবার অনেক নগণ্য উপাদানকেও অতিরিক্ত প্রাধান্য দিয়াছেন। এমন কি, চৈতন্ত-ভাগবতে চৈতন্ত-চরিত্রের যে রসঘন রূপটি ফুটিয়া উঠিয়াছে, তাহাও এখানে তেমন সার্থকতার সঙ্গে প্রকাশ পায় নাই। নাট্যকার যদি চৈতন্ত-চরিত্রের মানবিক ক্রমবিকাশের ধারা অনুসরণ করিয়া অগ্রসর হইতেন, তাহা হইলে চৈতন্তচরিত্রের মধ্যেও যথার্থ নাট্যিক গুণ প্রকাশ পাইত। কিন্তু তাহা সমসাময়িক যুগের আধ্যাত্মিক আদর্শের বিরোধী ছিল, গিরিশচন্দ্রও তাহার পক্ষপাতী ছিলেন না, সেইজন্য এই পথে তিনি আর অগ্রসর হন নাই; অতএব দ্বিতীয় অঙ্কের প্রথম দৃষ্টেই অতিথি ব্রাহ্মণ নিমাইকে এই বলিয়া স্তব করিতেছেন,

জয় জয় জনার্দন মুকুল মুরারি।

জয় জয় শঙ্খচক্র-গদাপদ্মধারী।

চৈতন্ত-জীবনের ধারাবাহিকতাও এই নাটকে রক্ষা পায় নাই; কারণ, দেখিতে পাওয়া যায় যে, নিত্যানন্দের সঙ্গে বিশ্বস্তরের মিলনের পূর্বেই অতিথি ভ্রাম্যণ এই বলিয়া গান গাহিতেছেন—

জয় নিত্যানন্দ গৌরচন্দ্র জয় জয় ভবতারণ।

চৈতন্তভাগবত-বহির্ভূত বিশ্বস্তরের উপনয়নের একটি দৃশ্য নাট্যকার ইহাতে সংযোগ করিয়াছেন।

চৈতন্তের চরিত্র ঐতিহাসিক হইলেও ‘চৈতন্যলীলা’ গিরিশচন্দ্রের পৌরাণিক নাটকের আদর্শে রচিত, তিনি ইহাকে নিজেও ‘ভক্তিমূলক নাটক’ বলিয়াছেন। কেবল মাত্র শচীর চরিত্রটির পরিকল্পনায় বৃন্দাবন দাসের শচী-চরিত্রের বৈশিষ্ট্য কতকটা রক্ষা পাইয়াছে। অন্যথায় সকল চরিত্রই তিনি নিজের মত করিয়া গড়িয়া লইয়াছেন। পরমহংসদেব স্বয়ং এই নাটকটির অভিনয় দর্শন করিতে আসিয়া গিরিশচন্দ্রকে সম্মানিত করিয়াছিলেন।

বৃন্দাবন দাস রচিত চৈতন্তভাগবতের অন্ত্য খণ্ড অবলম্বন করিয়া গিরিশচন্দ্র ‘নিমাই সন্ন্যাস’ নাটক রচনা করেন। ইহাতেও চৈতন্যভাগবতের অন্ত্য খণ্ডের অনুধায়ী চৈতন্যের সন্ন্যাস-গ্রহণ হইতে নীলাচল গমন পর্যন্ত কাহিনীর বর্ণনা আছে। চৈতন্য-জীবনের এই অংশও প্রচুর নাটকীয় উপাদান রহিয়াছে, গিরিশচন্দ্র তাহার সদ্ব্যবহার করিতে এখানে বহুল পরিমাণে সার্থক হইয়াছেন। চৈতন্যের চরিত্রটি এখানে ‘চৈতন্যলীলা’ নাটক অপেক্ষা সার্থক হইয়াছে। তাঁহার কৃষ্ণপ্রেমোদ্যানের ভাবটি এখানে নাট্যকার দক্ষতার সঙ্গে চিত্রিত করিয়াছেন। নাটকের আভ্যোপান্ত চৈতন্যের এই কৃষ্ণপ্রেমাত্মভূতির একটি পবিত্র স্রব অখণ্ড ও অব্যাহত হইয়া ফুটিয়া উঠিয়াছে। চৈতন্যভাগবতের মধ্যে তৎকথা সামান্যই আছে, ইহা চৈতন্যের জীবন-চরিত্র হইলেও ইহার মধ্যে গোড়ীর বৈকল্যের দার্শনিক তত্ত্ব অপেক্ষা তাবোদ্যানের স্রবই প্রবলতর হইয়াছে। গিরিশচন্দ্র বৃন্দাবন দাসের এই মূল স্রবটি ধরিতে পারিয়াছিলেন, সেইজন্যই তাঁহার রচনাতেও চৈতন্য-চরিত্রের সেই ভাবপ্রবলতার বিকৃটিই ফুটিয়া উঠিয়াছে। গিরিশচন্দ্র যদি চৈতন্যভাগবত পরিভ্রাম্যণ করিয়া এই বিষয়ে চৈতন্য-চরিত্রভূত অবলম্বন করিতেন, তাহা হইলে ইহার ব্যতিক্রম হইত। নাটকের প্রথমেই গিরিশচন্দ্র চৈতন্যভাগবতে উল্লিখিত

‘অন্তঃকৃত্তক বহির্গৌর’ গৌরাদ্র অবতারের এই মূল তত্ত্বটি রামানন্দের মুখ দিয়া অতি সহজ ভাবে বুঝাইয়া দিয়াছেন। তারপর প্রকৃত নাট্যকাহিনীর স্বরূপাত হইয়াছে।

পূর্বেই বলিয়াছি, নিমাই চরিত্রটিই এই নাটকের সর্বাঙ্গেক্ষা উল্লেখযোগ্য চরিত্র। কিন্তু এই চরিত্রটির সৃষ্টিতে নাট্যকার একান্তভাবে যে বৃন্দাবন দাসকে অনুসরণ করিয়াছেন, তাহা অস্বাভাবিক করিতে বেগ পাইতে হয় না। তবে কোন কোন স্থলে তিনি লোচন দাস হইতে এবং জনশ্রুতি হইতেও গৌরাদ্র-বিষ্ণুপ্রিয়া সম্পর্কিত যে সকল কাহিনী আনিয়া ইহাতে সংযোগ করিয়াছেন, তাহা নাটকের মূল চৈতন্যচরিত্রের সঙ্গে সহজ সংযোগ স্থাপন করিতে পারে নাই। বিষ্ণুপ্রিয়া-সম্পর্কিত যে কাহিনীর ইহার মধ্যে উল্লেখ আছে, তাহা চৈতন্য-ভাগবত-বহির্ভূত। লোচনদাসের চৈতন্য-মঙ্গল হইতে এই সকল অংশ গিরিশচন্দ্র গ্রহণ করিয়া থাকিবেন। কিন্তু বৃন্দাবন ও লোচনের আদর্শ ছিল পরস্পর-বিরোধী, অতএব এই দুই আদর্শের মধ্যে গিরিশচন্দ্র সামঞ্জস্য স্থাপন করিতে পারেন নাই। ‘নিমাই-সম্রাসে’র ভাষা সুপরিচ্ছন্ন ও স্থানে স্থানে কবিত্বপূর্ণ। এই সম্পর্কে নিমাইর নিম্নোক্ত উক্তিটির উল্লেখ করা যাইতে পারে—

হে জামা যমুনা পুলিনে তোমার—

মুরলিমোহন বাজাত বাঁপী

আদরে হৃদয়ে ধরি যার ছবি

উৎপলিত তব লহর রাশি।

বিরহবিধুরা আসি ব্রজবালা

মনের বেদনা জানা’ত তোরে,

জানতো সজনি, ব’লে দেহ মোরে

কোথা গেলে পাব সে চিত্তচোরে। ৩১

চৈতন্যভাগতে গ্রন্থখানি অসম্পূর্ণ, চৈতন্যের জীবনীর দিক দিয়া বিচার করিতে গেলে ‘নিমাই সম্রাসে’র কাহিনীও সেই প্রকারই অসম্পূর্ণ। ইহাতেও চৈতন্যভাগবতের মত চৈতন্যের নীলাচলবাস পর্যন্ত বর্ণনা আছে, তবে গিরিশচন্দ্র তাঁহার নাট্য-কাহিনীর সমাপ্তিতে বিষ্ণুপ্রিয়ার সঙ্গে গৌরাদ্রের ভাব-সম্মেলনের একটি চিত্র দিয়া কাহিনীটি মিলনান্তক করিবার প্রয়াস পাইয়াছেন।

এডুইন্স আরনল্ডের সুপ্রসিদ্ধ ইংরেজি কাব্য *Light of Asia*-র অনুকরণে গিরিশচন্দ্র তাঁহার অন্ততম চরিত-নাট্য 'বুদ্ধদেব-চরিত' রচনা করেন। নাট্যকাহিনি কবি আরনল্ডকেই উৎসর্গ করা হয়, উৎসর্গ-পত্রে নাট্যকার ইংরেজ কবির নিকট তাঁহার ঋণের কথা গভীর কৃতজ্ঞতার সঙ্গে স্মরণ করিয়াছেন।

নাট্যকাহিনি ইংরেজ কবির কাব্য অবলম্বন করিয়া রচিত হইলেও, ইহার ভিতর দিয়া গিরিশচন্দ্র তাঁহার নিজস্ব আধ্যাত্মিক মনোভাব বিকাশ করিবারও সুযোগ লাভ করিয়াছিলেন; বিশেষতঃ বুদ্ধদেবের অহিংসার আদর্শের সঙ্গে তদানীন্তন বাঙ্গালীর আধ্যাত্মিক মনোভাবের কতকটা সাদৃশ্য ছিল। তিনি তাঁহার নাটকের সূচনাতেই পোলোকধামের দৃশ্যের অবতারণা করিয়া বিষ্ণুর বুদ্ধরূপ গ্রহণ করিবার ইচ্ছা প্রকাশ করিয়াছেন। এই সূচনা অংশটি তাঁহার নিজস্ব যোজনা; বাঙ্গালীর তদানীন্তন আধ্যাত্মিক চৈতন্যের অনুগামী করিয়া ইহার পরিকল্পনা দ্বারা গোড়া হইতেই তিনি নাট্যকাহ্যানটিকে একটি বাঙ্গালী-রূপ দিয়া লইয়াছিলেন। পূর্বেই বলিয়াছি, ইহা গিরিশচন্দ্রের জীবনী-নাট্য-রচনার একটি সাধারণ বৈশিষ্ট্য ছিল। কিন্তু অস্তান্ত জীবনী-নাট্যের মূল কাহিনীর তাঁহাকেই পরিকল্পনা করিতে হইত বলিয়া এই বিষয়ে তাঁহার যে সুবিধাটুকু ছিল, এই নাটক রচনায় তাহা ছিল না; তথাপি এই বিষয়ে তিনি যে সাফল্যলাভ করিয়াছেন তাহা উপেক্ষণীয় নহে। গিরিশচন্দ্রের রচনা-শৃঙ্গে ইংরেজ কবির রচনার উপর ভিত্তি করিয়া রচিত এই নাট্যকাহিনিও সকল প্রকার বিজাতীয় রূপ পরিহার করিয়া বাঙ্গালীর রুচি ও ভাবের অনুগামী হইয়াছে। বিষ্ণুর অবতাররূপে বুদ্ধদেবকে প্রতিষ্ঠিত করিবার ফলে তাঁহার আত্মপূর্বিক চরিত্র বাঙ্গালীর তদানীন্তন আধ্যাত্মিক ভাবের অনুগামী করিয়া চিত্রিত করিতেও তাঁহার কোন প্রকার বেগ পাইতে হয় নাই।

চরিত্রের আত্মপূর্বিক ক্রমবিকাশ না দেখাইয়া প্রথম হইতেই তাহা অবতাররূপে পরিকল্পনা করিবার ফলে গিরিশচন্দ্রের নাট্যবর্ণিত মহাপুরুষ-চরিত্র-সমূহের যে নাট্যিক ঔৎসুক্য বিনষ্ট হইত, তাহা পূর্বে উল্লেখ করিয়াছি। এই নাটকেও তাহার কোন ব্যতিক্রম দেখিতে পাওয়া যায় না। স্মৃতিকা-গৃহেই নবজাত রাজপুত্র,—

অকস্মাৎ নব শিশু করি গাত্রোধান

সপ্তপদ হল অঙ্গসর,

কহিল গভীর স্বরে,—

“হের দেখ নাগ নরে,

আমি বুদ্ধ এণ্যম্য সবার।” ১।১

বলা বাহুল্য ইহা গিরিশচন্দ্রের নিজস্ব যোজনা, আরনল্ডের ইংরেজি কাব্যে তাহা নাই। নাটকের প্রথম অঙ্কের প্রথম গর্তাঙ্কেই ইহা পাঠ করিবার পর বুদ্ধদেবের চরিত্র সম্পর্কে পাঠকের মনে আর কোন নাট্যিক ঔৎসুক্য অবশিষ্ট থাকে না। অতএব ইহার পরবর্তী বর্ণনা ছুড়িয়া বাহা পাঠ করি, তাহা দৃষ্টান্ত: নাট্যকারের রচিত হইলেও প্রকৃত নাটক নহে, কাব্যেরই বর্ণনা। অতএব একটি কাব্য এখানে নাট্যকারের পরিবর্তিত করিয়া অনুবাদ করা হইলেও ইহার মধ্যে নাটকের লক্ষণ অপেক্ষা কাব্যের লক্ষণ অধিকতর পরিচ্ছূট হইয়াছে। বুদ্ধদেবের জীবন অবলম্বন করিয়া স্বাধীন নাটক রচনা করিবার প্রচুর অবকাশ ছিল। সংস্কৃত কিংবা কোন প্রাদেশিক ভাষায় এই স্বযোগের সার্থক সদ্যবহার যে কেন করা হয় নাই, তাহা বুঝিতে পারা যায় না। গিরিশচন্দ্রও এই ক্ষেত্রে ইংরেজি কাব্যের অবলম্বনে বাংলা নাটক রচনার প্রয়াস না পাইয়া স্বাধীন ভাবেই কেন যে এই বিষয়ে নাটক রচনা করেন নাই, তাহাও বোধগম্য নহে। তবে একথা সত্য যে, গিরিশচন্দ্রকে অত্যন্ত কিপ্রভার সঙ্গে রচনা কার্য সম্পন্ন করিতে হইত, সেইজন্য সম্মুখে কোন অবলম্বন পাইলে অগ্রে তাহার সদ্যবহার করিতেন। এই ক্ষেত্রেও তাহাই হইয়াছিল বলিয়া মনে হয়।

আরনল্ডের কাব্যরস গিরিশচন্দ্র তাঁহার রচিত নাটকের ভিতর দিয়া বিক্ষুয়ো ও বাঙ্গালী পাঠককে পরিবেশন করিতে পারেন নাই। গিরিশচন্দ্র বাহা দিয়াছেন, তাহা তাঁহার নিজস্ব দান; ইংরেজ কবির সব কিছু তিনি নিজের মতে ঢালিয়া সাজিয়া নিজের পাত্রে পরিবেশন করিয়াছেন। অতএব আরনল্ডের কাছে ঋণের কথা যদি তিনি নিজে উৎসর্গ-পত্রে উল্লেখ না করিতেন তাহা হইলে ইহা তাঁহার নিজের রচনা বলিয়া ভুল হইতে পারিত।

‘বিষমল ঠাকুর’ গিরিশচন্দ্রের অন্ত্যতম জনপ্রিয় নাটক। নাট্যকার ইহাকে ‘প্রেম ও বৈরাগ্যমূলক নাটক’ বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন। ভক্তমাল গ্রন্থের অন্তর্গত বিষমল ঠাকুরের কাহিনীকে গিরিশচন্দ্র এখানে অত্যন্ত দক্ষতার সঙ্গে নাট্যরূপ দিয়াছেন, ইহার সঙ্গে তিনি পৌত্তীয় বৈষ্ণবধর্মের প্রেম ও ভক্তির

আদর্শ আনিয়া যুক্ত করিবার ফলে ইহা অতি সহজেই বাঙ্গালীর আদরগীর হইয়া উঠিয়াছিল।

বিষমদল ঠাকুরের জীবনে প্রকৃত নাট্যিক উপাদানের অভাব ছিল না, কিন্তু নাট্যকার বিশেষ আদর্শ-প্রণোদিত হইয়া এই নাটকখানি রচনা করিয়াছিলেন বলিয়া সেই সকল উপাদান কোন উচ্চাঙ্গ নাট্য-রচনায় নিয়োজিত না করিয়া আদর্শ-সেবাতেই নিয়োজিত করিয়াছেন। কিন্তু কাহিনীর যে অংশে এই আদর্শের প্রভাব স্পর্শ করে নাই, সেই অংশে এই উপাদানগুলি যথার্থ নাট্যরূপ লাভ করিয়াছে বলিয়া অল্পভূত হইবে। এই সম্পর্কে ‘বিষমদল ঠাকুর’ নাটকের প্রথম অঙ্কটি বিশেষ ভাবে উল্লেখযোগ্য। এখানে গিরিশচন্দ্রের বিষমদল ঠাকুর ও চিন্তামণি যথার্থ রক্তমাংসের নরনারী বলিয়াই অল্পভূত হয়।

কিন্তু আমি পূর্বেই বলিয়াছি যে, রক্তমাংসের চরিত্র সৃষ্টি বাংলা নাটকের একটি খুব বড় কথা নহে, ইহার বিষমদল ও চিন্তামণির চরিত্রের পরবর্তী অঙ্কের আচরণসমূহ আদর্শমুখী করিবার ফলে ইহাদের আকর্ষণীয় গুণ কিছুমাত্র হ্রাস পায় নাই। কারণ, উন্মূলিতচক্ষু কৃষ্ণদেবী বিষমদল ঠাকুরকে এখানে গিরিশচন্দ্র কৃষ্ণদর্শনকাতর সন্তোগৃহীতসন্ন্যাস চৈতন্ত-চরিত্রের আদর্শে চিত্রিত করিয়াছেন। বিষমদল যেখানে কৃষ্ণের জন্ত এই বলিয়া হাহাকার করিতেছেন,

কই কৃষ্ণ ?

কই শুনি বাশরী নিদান ?

কই কালাচাঁদ ?

সাথে বাস কে সাথ এখন ?

সে কি এতই নির্দয় ?

হক, সর স'ক, আগে স'ক। (৪।৪)

এখানে চৈতন্তভাগবতের চৈতন্ত-চরিত্রের কণ্ঠস্বরই যেন শুনিতে পাই। প্রকৃতপক্ষে বিষমদল ও চৈতন্তভাগবতের গদ্য-প্রভাগত কিংবা সন্তোগৃহীত সন্ন্যাস চৈতন্ত-চরিত্রে কোন পার্থক্য নাই—চৈতন্তের আদর্শেই গিরিশচন্দ্র এখানে বিষমদল-চরিত্র পরিকল্পনা করিয়াছেন। চৈতন্তের সাধনার মূল আদর্শটি এখানে অবলম্বন করিবার ফলেই বিষমদলের চরিত্রের শেবাংশ বাঙ্গালী পাঠকের এত আগনার মনে হয়।

পরিবর্তিত চিন্তামণির চরিত্রের মধ্য দিয়াও গোড়ীয় বৈষ্ণবকবি-পরিকল্পিত কৃষ্ণপ্রেমোন্মাদিনী রূপ প্রকাশ পাইয়াছে। যে রূপের সঙ্গে বাঙ্গালী ভাবুক



চিরকাল পরিচিত, গিরিশচন্দ্র সেই রূপই যে এখানে আঁকিয়াছেন। বিষমজল চিন্তামণিকে নিজের প্রেমশিক্ষাদাত্রী বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন—ইহাই রাখার স্বরূপ, তিনিই ত কৃষ্ণের প্রেমের গুরু।

গৌড়ীয় বৈষ্ণবধর্মের একটি মূল আদর্শও চিন্তামণির চরিত্রের ভিতর দিয়া প্রকাশ পাইয়াছে—তাহা ইহার পতিতোদ্ধারের আদর্শ। অগাই-মাধাইর মত পাষও যে মস্ত্রে উদ্ধার পাইতে পারে, চিন্তামণির মত পতিতাও সেই মস্ত্রেই উদ্ধার পাইল। সমাজের চরম পতিতেরও যে উদ্ধারের উপায় আছে, পুণ্যের স্পর্শে তাহারও সকল গ্লানিয়া যে একদিন খুচিয়া যাইতে পারে—এই আশাবাদের উপরই গৌড়ীয় বৈষ্ণবধর্ম প্রতিষ্ঠিত। গিরিশচন্দ্র চিন্তামণির ভিতর দিয়া সেই আদর্শেরই রূপ দিয়াছেন।

নাটকের শেষাংশে যে রাখালের চরিত্রটি আছে তাহাকেও চিনিয়া লইতে বিলম্ব হয় না, বাঙ্গালী ভাবুকের ইহা ধ্যানের স্বপ্ন—কখনও তিনি প্রেমিক, কখনও রাজা, বাঙ্গালীর ভাবসাধনার কল্পবিগ্রহ; ভক্ত গিরিশচন্দ্র চরিত্রটির বৈশিষ্ট্য রক্ষা করিয়া আত্মোপাস্ত রূপদান করিয়াছেন।

অতএব দেখা যাইতেছে, আদর্শমুখীন হইলেও যে আদর্শ বাঙ্গালীর আধ্যাত্মিক চিন্তাধারা প্রায় পাঁচশত বৎসর ধরিয়া নিয়ন্ত্রিত করিতেছে, প্রধানতঃ সেই আদর্শেরই সার্থক বাহন বলিয়া গিরিশচন্দ্রের ‘বিষমজল ঠাকুর’ নাটকখানি বাঙ্গালীর চিত্ত অধিকার করিয়াছিল।

চৈতন্যভাগবত, চৈতন্যচরিতামৃত, ভক্তিরত্নাকর, ভক্তমাল এই সকল প্রামাণিক ও অপ্রামাণিক বৈষ্ণব চরিতাখ্যানসমূহ অবলম্বন করিয়া গিরিশচন্দ্র আর একখানি ‘প্রেম ও বৈরাগ্যমূলক’ নাটক রচনা করেন, তাহার নাম ‘রূপ-সনাতন’। তবে এই শ্রেণীর অন্যান্য নাটকের মত চৈতন্যভাগবতই ইহারও সর্বপ্রধান অবলম্বন। যদিও নাট্যোন্নিধিত আখ্যানের মধ্যে সনাতনের কাহিনীই প্রাধান্য লাভ করিয়াছে, তথাপি ইহাতে বুদ্ধিমত্তা খান, জীবন চক্রবর্তী, ইহাদের কাহিনীও কতক অংশ অধিকার করিয়াছে। রূপ গোষ্ঠামীর কাহিনী ইহাতে অত্যন্ত সংক্ষিপ্ত—এমন কি, এই দিক দিয়া বিচার করিলে নাটকখানির নাম ‘রূপ-সনাতন’ না রাখিয়া কেবল ‘সনাতন’ রাখাই সম্ভব ছিল বলিয়া মনে হইবে। রূপের সংসার-ত্যাগের পর কেবলমাত্র সনাতনের সংসার-ত্যাগের বৃত্তান্ত লইয়াই প্রধানতঃ ইহা রচিত, প্রসঙ্গতঃ বুদ্ধিমত্তা ধার কথার ইহার মধ্যে আসিয়াছে। রূপ কিংবা সনাতনের বন্দাবন-

জীবনের বিপুল জ্ঞান-সাধনার কথা এখানে আদৌ বর্ণিত হয় নাই, তাঁহাদের পাণ্ডিত্যের কোন আভাসই এই নাটকের মধ্যে নাই, কেবলমাত্র সনাতনের ভক্তিরসোদয়ের কথাই ইহাতে আছে, এই হিসাবে নাটকখানিতে গোস্বামী ভ্রাতৃত্বের জীবনের একটি মূল্যবান অংশের সহিত পরিচিত না হইতে পারিলেও ইহাতে তাঁহাদের জীবনের ভাবপ্রবণতার দিকটি বর্ণিত হইয়াছে বলিয়া ইহা সহজে সাধারণ দর্শকের হৃদয়গ্রাহী হইয়াছিল। মীরাবাইয়ের সঙ্গে সনাতন গোস্বামীর নান্দ্যকার সম্বন্ধে যে জনপ্রবাদ লৌকিক সাহিত্যে প্রচলিত আছে, তাহার মধ্যে উৎকৃষ্ট নাট্যিক উপাদান ছিল—কিন্তু গিরিশচন্দ্র সেই কাহিনী তাঁহার এই নাটকের মধ্যে গ্রহণ করেন নাই। জীবন চক্রবর্তীর স্পর্শমণি লাভের কাহিনীটি মাত্র ভক্তমাল গ্রন্থের উপর ভিত্তি করিয়া ইহাতে গ্রহণ করা হইয়াছে। হুসেন শাহর পুত্র নাসির শাহর নামে বিখ্যাপতি কয়েকটি বৈষ্ণব পদাবলীর পদ রচনা করিয়াছিলেন, তাহাদের উপরই ভিত্তি করিয়া হয়ত গিরিশচন্দ্র নাসির শাহকেও একজন চৈতন্য-ভক্তে পরিণত করিয়াছেন। ভক্তিরস সৃষ্টির দিক দিয়া নাটকখানির রচনা সার্থক বলিতে পারা যায়—তবে ইহার কোন ঐতিহাসিক দাবী নাই।

একটি প্রসিদ্ধ পাঞ্জাবী উপকথা অবলম্বন করিয়া ‘পূর্ণচন্দ্র’ নামে গিরিশচন্দ্র একখানি পঞ্চাঙ্ক নাটক রচনা করেন, ইহাকে নাট্যকার ‘ভগবদ্বিশ্বাস-মূলক নাটক’ বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন। পাঞ্জাবের অন্তর্গত শ্রীলকোটের রাজা শালিবাহন তাঁহার কনিষ্ঠা রাণী চর্মকার-কন্যা লুনা কর্তৃক প্রচারিত মিথ্যা অপবাদে উপর নির্ভর করিয়া তাঁহার প্রথম পত্নীর গর্ভজাত পুত্র পূর্ণচন্দ্রকে কূপে নিক্ষেপ করেন, তারপর পূর্ণচন্দ্র গুরু গোরক্ষনাথের রূপায় সেখান হইতে উদ্ধার প্রাপ্ত হইয়া চরিত্রবল দ্বারা যোগ-সাধনায় সিদ্ধিলাভ করিয়া মাতাপিতার সহিত পুনর্মিলিত হইয়াছিলেন, নাটকখানির ইহাই কাহিনী।

ভগবদ্বিশ্বাসমূলক নাটকগুলির মধ্যে কৃষ্ণভক্তি-বিষয়ক নাটক রচনায় গিরিশচন্দ্রের স্বাভাবিক প্রতিভার যেমন বিকাশ হইয়া থাকে, ইহার মধ্যে তাহা ভেদন হয় নাই; ইহার কারণ, ইহার পরিবেশটি সম্পূর্ণ স্বতন্ত্র। এমন কি, কোন কোন পৌরাণিক বিষয়বস্তু যেমন তিনি অতি সহজেই বাঙ্গালী রূপ দিয়া লইয়াছেন, ইহার মধ্যে তাহাও করিতে পারেন নাই। সেইজন্য ইহার ভাব, ভাষা ও চরিত্র সবই যেন আড়ষ্ট হইয়া আছে। ভগবদ্বিশ্বাসের

ভাবটিও ইহার ভিতর দিয়া যে খুব সার্থক ভাবে ব্যক্ত হইয়াছে, তাহাও বলিতে পারা যায় না। পরিবেশটি এখানে নাট্যকার আপন করিয়া লইতে পারেন নাই বলিয়াই ইহাতে কোন দিক দিয়া তাঁহার সার্থকতার পরিচয় প্রকাশ পায় নাই।

বিবাহের সময় হইতেই স্বামী কর্তৃক পরিত্যক্তা যুবতী করমেতি বাদে কি ভাবে শ্রামপ্রেমোন্মাদিনী হইয়া অবশেষে বৃন্দাবন ধামে গিয়া রাধাকৃষ্ণের দর্শন লাভ করিয়াছিল, গিরিশচন্দ্র তাঁহার ‘করমেতি বাদে’ নামক নাটকে তাহাই বর্ণনা করিয়াছেন। নাটকখানিকে গিরিশচন্দ্র ‘ভক্তি ও জ্ঞানমূলক’ নাটক বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন, কিন্তু ইহাতে ভক্তির কথাই আছে, জ্ঞানের কথা নাই—তখনও গিরিশচন্দ্রের মধ্যে জ্ঞানবাদের বিকাশ হয় নাই, ইহাও তাঁহার রচিত সুনির্মল ভক্তিরসাপ্রিত নাটকগুলিরই অন্ততম। মীরাবাদের মতই করমেতি বাদে শ্রামপ্রেমোন্মাদিনী, বৃন্দাবনে গিয়া রাধাকৃষ্ণের সাধনায় সিদ্ধিলাভের ভিতর দিয়াই তাঁহার এই দিব্য উন্মাদনার সমাপ্তি; কৃষ্ণপ্রেম-সাধনার দিক দিয়া ইহার সঙ্গে বিশ্বমঙ্গল-চিন্তামণির সাধনার সম্পর্ক রহিয়াছে।

করমেতি বাদের স্বামী আলোকের চরিত্রটি এই নাটকের মধ্যে বিশেষ উল্লেখযোগ্য। যে পত্নীকে সে প্রথম হইতেই পরিত্যাগ করিয়াছিল, পরে তাহাকেই পাইবার লালসা হইতে তাহার মধ্যে ক্রমে শ্রামপ্রেমের উন্মেষ হয়—এই প্রেমের বশবর্তী হইয়াই সে পরিণামে সর্বসংস্কারমুক্ত হইয়া যায়। সাত্ত্বিক কৃষ্ণপ্রেমের বিকাশের ভিতর দিয়া সে জীবনের সকল বন্ধন হইতে মুক্তিলাভ করে। এই ভাবটি তাহার ভিতর দিয়া নাট্যকার পরম কৌশলে বিকাশ করিয়াছেন। গিরিশচন্দ্রের অগ্ৰাঙ্গ ভক্তিরসাপ্রিত নাটকের মত ইহাও আদর্শমূলক রচনা—এই আদর্শ-প্রতিষ্ঠা ইহার মধ্যে সার্থক হইয়াছে বলিয়াই অমূল্য হইবে।

করমেতি বাদের পবিত্র জীবনের সুনির্মল সাধনার সঙ্গে নাট্যিক বৈপরীত্য-সৃষ্টিকারী আগমবাগীশের তাত্ত্বিক সাধনার যে একটি অতি আবিল বর্ণনা ইহাতে আছে, তাহা রসোত্তীর্ণ হইয়াছে বলিয়া বোধ হইবে না—ভক্তিরসের প্রেরণা গিরিশচন্দ্রের নিজস্ব অন্তর হইতে জাত বলিয়া ইহা যত কার্যকরী বলিয়া বোধ হয়, তাত্ত্বিক সাধনার কথা পুঁথি-পাঠ্য বিষয় হইতে সংগৃহীত বলিয়া তাহা তত শক্তিশালী বলিয়া বোধ হইবার কথাও নহে; তথাপি অনেক সময় তাত্ত্বিক ও তাহার অল্পচরিত্রগের সংলাপ ও আচরণ

একঘেয়ে ও বিরক্তিকর হইয়া উঠিয়াছে বলিয়া বোধ হয়। পরশুরামের দাসী অধিকার আচরণ অনেক সময় পীড়াদায়ক হইয়া উঠিয়াছে।

গিরিশচন্দ্রের চরিত্র-নাটকগুলির মধ্যে ‘শঙ্করাচার্য’ই সর্বাধিক অলৌকিক ঘটনায় পরিপূর্ণ—ইহার কারণ, শঙ্করাচার্যের জীবনীর নির্ভরযোগ্য ঐতিহাসিক ভিত্তি প্রায় নাই বলিলেই চলে,—এইজন্ত বাধ্য হইয়াই নাট্যকারকে তাঁহার সম্পর্কিত প্রচলিত জনশ্রুতির উপরই নির্ভর করিতে হইয়াছে। মহাপুরুষ সম্পর্কিত অনৈতিহাসিক জনশ্রুতি সহজেই অলৌকিকতার পর্দায় গিয়া পড়ে, শঙ্করাচার্য সম্পর্কেও ইহার কোন ব্যতিক্রম হয় নাই; সেইজন্ত তাঁহার জীবন অবলম্বন করিয়া ভারতের বিভিন্ন অঞ্চলে বিভিন্ন জনশ্রুতির উদ্ভব হইয়াছিল। গিরিশচন্দ্র তাঁহার এই নাটকের মধ্যে এই সকল জনশ্রুতি নাট্যাচারে রূপদান করিয়া লইয়াছেন। তাহাতে নাটকখানি পাঁচটি অঙ্কে সীমাবদ্ধ থাকিয়াও অত্যন্ত দীর্ঘ হইয়া পড়িয়াছে। কলিকাতা মিউনিসিপ্যাল নিয়মে নির্দিষ্ট সময়ের মধ্যে অভিনয় শেষ করিবার জন্ত ইহার কোন কোন অংশ অভিনয়কালে পরিত্যাগ করিবার জন্ত চিহ্নিত করিয়া দেওয়া হইয়াছে।

এই নাটকখানি গিরিশচন্দ্রের উপর পরমহংসদেবের প্রত্যক্ষ প্রভাবের ফল। নাট্যকার তাঁহার রচনাখানি স্বর্গীয় কালীপদ ঘোষকে উৎসর্গ করিতে গিয়া উল্লেখ করিয়াছেন, “আমরা উভয়ে একত্রে বহুবার ত্রীদক্ষিণেশ্বরে মূর্তিমান বেদান্ত দর্শন করেছি। তুমি এখন আনন্দধামে, কিন্তু আমার আক্ষেপ—তুমি নরদেহে আমার ‘শঙ্করাচার্য’ দেখলে না।” ইহা হইতেই বুঝিতে পারা যাইবে যে, দক্ষিণেশ্বরের ‘মূর্তিমান্ বেদান্ত’ তাঁহার উপর কি প্রভাব বিস্তার করিয়াছিলেন। ইহার মধ্যে গিরিশচন্দ্রের আধ্যাত্মিক বোধের একটি নূতন পরিচয় পাওয়া যায়। ইতিপূর্বে ভক্তিমূলক নাটকগুলির রচনার মধ্য দিয়া তাঁহার যে ভাবপ্রবণতার পরিচয় পাওয়া গিয়াছিল, ইহার মধ্যে তাহার লেশমাত্রও নাই—জ্ঞানবাদের উপর অবৈততত্ত্ব প্রতিষ্ঠাই ইহার উদ্দেশ্য। তত্ত্বপ্রচারের সহায়ক হইলেও নাটক হিসাবে ইহার মূল্য খুব উচ্চাঙ্গের বলিয়া বোধ হইবে না। কেবলমাত্র দার্শনিক তত্ত্বপ্রচার ও অলৌকিকতাই যে ইহার জগতি তাহা নহে, ইহার বহু দৃশ্য রঙ্গমঞ্চে অভিনীত হওয়াও ব্যবহারতঃ অসম্ভব।

নীলাচলে চৈতন্যদেবের নিকট হইতে প্রত্যাবর্তনের পর নিত্যানন্দ মহা-প্রভুর জীবনের অবশিষ্ট অংশ বর্ণনা করিয়া গিরিশচন্দ্র একখানি ক্ষুদ্র ‘শ্রেয় ও

ভক্তিমূলক' নাটক রচনা করেন—ইহার নাম 'নিত্যানন্দ-বিলাস'। নাটকখানি কোথাও অভিনীত হইয়াছিল বলিয়া জানিতে পারা যায় নাই। চৈতন্যভাগবত কিংবা চৈতন্যচরিতামৃত এই নাটকখানির ভিত্তি নহে, নিত্যানন্দ-সম্পর্কিত প্রচলিত অন্যান্য জনশ্রুতি অবলম্বন করিয়া ইহা রচিত। ইহাতে যমপুরীর যম ও গৌরালের একটি কথোপকথন এবং জাহ্নবী দেবীর শবদেহ যে কি ভাবে নিত্যানন্দের আগমনে পুনর্জীবিত হইয়াছিল তাহাও বর্ণিত হইয়াছে। প্রেম ও ভক্তির তরঙ্গে ইহার ঐতিহাসিক তথ্য বহুদূর ভাসিয়া গিয়াছে।

দীনবন্ধু মিত্র বাঙ্গালী জীবনের প্রত্যক্ষ ও বাস্তব ভিত্তির উপর বাংলা নাটক রচনা করিয়া যশোলাভ করিলেও আগাগোড়া কল্পনামূলক বিষয়বস্তু অবলম্বন করিয়াও যে নাটক রচনা করিয়াছিলেন তাহার কথা যথাস্থানে পূর্বে উল্লেখ করিয়াছি। গিরিশচন্দ্র দীনবন্ধু মিত্রের এই ধারাটি অম্লসরণ করিয়া নিজেও কয়েকখানি পূর্ণাঙ্গ নাটক রচনা করিয়াছিলেন—তাহাই রোমাণ্টিক নাটক বলিয়া উল্লেখ করা যাইতেছে। গিরিশচন্দ্রের রোমাণ্টিক নাটকের দুইটি প্রধান বিভাগ—প্রথমতঃ নাটক ও দ্বিতীয়তঃ গীতিনাট্য। রোমাণ্টিক নাটকগুলির রচনার মধ্যে গিরিশচন্দ্রের উপর দীনবন্ধু মিত্রের স্পষ্ট প্রভাব অমুভূত হইলেও তাঁহার এই শ্রেণীর গীতিনাট্যগুলির রচনায় তরুণ রবীন্দ্রনাথের সমসাময়িক গীতিনাট্যগুলির প্রভাব অমুভূত হয়—মনে হয়, গিরিশচন্দ্র তাঁহার রোমাণ্টিক গীতিনাট্যগুলির রচনায় রবীন্দ্রনাথের ভাব ও ভাষা দ্বারা প্রভাবিত হইয়াছিলেন। গিরিশচন্দ্রের অধিকাংশ রোমাণ্টিক গীতিনাট্যেরই বিষয়বস্তু প্রেম—ইহাদের মধ্যে বিভিন্ন দিক হইতে প্রেমের মূল্য ও সার্থকতা বিচার করা হইয়াছে। তবে ভারতীয় ও পারশ্ব দেশীয় উপকথা অবলম্বন করিয়া তিনি যে দুই একখানি গীতিনাট্য রচনা করিয়াছেন, তাহাদের বিষয়বস্তু একটু স্বতন্ত্র। কারণ, সেই সকল বিষয়বস্তু গিরিশচন্দ্র নিজের আদর্শে পুনর্গঠন করিয়া না লইয়া তাহাদের নিজেদের আদর্শের মধ্যেই তাহাদিগকে রূপদান করিয়াছেন। প্রেম-বিষয়ক গীতিনাট্যগুলি আয়তনে যেমন ক্ষুদ্র, তাবের দিক দিয়াও তেমনই সংঘত—কল্পজগতের নায়ক-নায়িকার পবিত্র প্রণয়ের শুচিগুহ্র চিত্র ইহাদের ভিতর দিয়া প্রকাশ পাইয়াছে—হৃদয়ের ভাবাবেগ অসংঘত করিয়া দিয়া নাট্যকার কোথাও চরিত্রগুলিকে উচ্ছৃঙ্খল করিয়া তুলেন নাই। শুচিতা ও সংঘম ইহাদের প্রধান গুণ—সঙ্গীতে ও সংলাপে এই ভাবটি নাট্যকার পরম কৌশলে ইহাদের মধ্য দিয়া প্রকাশ করিয়াছেন।

ভারতীয় ও পার্শ্ব দেশীয় উপকথা হইতে বিষয়বস্তু সংগ্রহ করিয়া গিরিশচন্দ্র যে কল্পখানি এই শ্রেণীর গীতিনাট্য রচনা করিয়াছেন তাহা রঙ্গ-প্রধান, প্রেম-প্রধান নহে। প্রেম-বিষয়ক গীতিনাট্যগুলির মধ্যে রঙ্গের ভাব নাই, ইহার। গুরু-বিষয়ক (serious); কিন্তু বিভিন্ন দেশীয় উপকথা হইতে বিষয়বস্তু সংগ্রহ করিয়া গিরিশচন্দ্র যে গীতিনাট্যগুলি রচনা করিয়াছেন, তাহাদের মধ্যে প্রেমের কথা থাকিলেও তাহা গুরুত্ব লাভ করে নাই, রঙ্গের (humour) দিকটাই তাহাতে গুরুত্ব লাভ করিয়াছে।

রোমান্টিক নাটকগুলির মধ্যে গিরিশচন্দ্র কল্পনার কোন সংঘম রক্ষা করিতে পারেন নাই—ইহাদের ঘটনাস্রোত অধিকাংশ ক্ষেত্রেই লক্ষ্যহীন হইয়া পঞ্চমাস্ক পর্বন্ত উদ্ভ্রাম গতিতে অগ্রসর হইয়া গিয়াছে। ঘটনা-বাহুল্যের দিক দিয়া ইহার। গিরিশচন্দ্রের সামাজিক নাটকগুলির সমগোত্রীয়। কোন লক্ষ্য এবং বিশেষ কোন নির্দিষ্ট আদর্শ সকল সময় সম্মুখে ছিল না বলিয়াই ইহাদের ঘটনা এবং চরিত্র পরিকল্পনার নাট্যকার কোন বাধাধরা পথে অগ্রসর হইতে পারেন নাই। এই রোমান্টিক নাটকগুলির বিষয়বস্তু সঘনাইও কোন স্থিরতা ছিল না। ভগবদ্ভক্তি হইতে আরম্ভ করিয়া মানবিক প্রেম পর্বন্ত ইহাদের বিষয়ীভূত হইয়াছে। ঘটনার দিক দিয়া বাস্তব জগতের সম্পর্ক ইহাদিগের মধ্যে অত্যন্ত অল্প বলিয়াই সর্বত্র অনুভূত হইবে—অনেক সময় ঘটনার অসম্ভাব্যতাও গীড়াদায়ক হইয়া উঠিয়াছে। যে কথাই হউক, নাট্যকার ঘটনা স্বার্থ সংঘমের ভিত্তর দিয়া প্রকাশিত না হইলে তাহা যে কার্যকরী হইতে পারে না, গিরিশচন্দ্রের রোমান্টিক নাটকগুলিই তাহার প্রমাণ। কিন্তু তাঁহার রোমান্টিক গীতিনাট্যগুলির মধ্যে কতকটা সংঘমের পরিচয় প্রকাশ পাইয়াছে বলিয়া তাহা এত নিরর্থক বলিয়া বোধ হইবে না।

পরমহংসদেবের সঙ্গে সাক্ষাৎ সম্পর্কের ফলে তাঁহার আধ্যাত্মিক আদর্শ দ্বারা উদ্বুদ্ধ হইয়া গিরিশচন্দ্র যে কল্পখানি নাটক রচনা করেন, ‘নসীরাম’ তাহাদের অন্ততম। ‘নসীরাম’ পূর্ণাঙ্গ পঞ্চাঙ্ক নাটক, নাট্যকার ইহাকে ‘ভগবৎকামূলক নাটক’ বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন। ইহার কাহিনীর সঙ্গে বাস্তব জগতের সম্পর্ক নাই বলিলেই চলে, সেইজন্য ইহাকে রোমান্টিক নাটকের অন্তর্ভুক্ত করিয়া আলোচনা করা যাইতেছে। ইহার নসীরামের চরিত্রটি পরমহংসদেবের চরিত্রের ছায়া, নসীরামের কথা ও আচরণের মধ্য দিয়া রামকৃষ্ণের জীবনেরই পরিচয় মূর্ত হইয়া উঠিয়াছে। এতদ্ব্যতীত জনা

নাটকের বিদ্যুৎ চরিত্রেরও পূর্বাভাস ইহার ভিতরে ফুটিয়া উঠিয়াছে। কাহিনীটি সংক্ষেপে উল্লেখ করিলেই নাটকের উদ্দেশ্য স্পষ্ট হইয়া উঠিবে। মগধের বন্দিনী বালা বিরজাকে দেখিয়া গোড়ের রাজকুমার অনাথনাথ তাঁহার প্রণয়-পাশে আবদ্ধ হইয়াছেন, বিরজাও তাঁহাকে গোপনে পত্নরূপে বরণ করিলেন। গোড়েশ্বর যোগেশনাথ বিরজার রূপলাবণ্য দেখিয়া তাঁহাকে পাইবার জন্য ব্যাকুল হইয়া পড়িলেন। রাজগুরু কাপালিকও তাঁহাকে ভৈরবীরূপে প্রতিষ্ঠিত করিয়া সিঙ্কিলাভ করিতে চাহিলেন। রাজকুমার পিতার অভিলাষের কথা জানিতে পারিয়া ভয়ঙ্করদেয় অরণ্যে গিয়া হরিনাম করিতে লাগিলেন। পাপ-বাসনা চরিতার্থ করিতে গিয়া কাপালিক মৃত্যুমুখে পতিত হইল, রাজাও নিজের ভুল বুঝিয়া শেষে নসীরামের উপদেশে হরিনাম করিতে করিতে সিংহাসন ত্যাগ করিয়া বনে চলিয়া গেলেন। বিরজাও হরিনামে দীক্ষা লইয়া অরণ্যে পিতার সন্ধানে ভ্রমণ করিতে লাগিলেন। অবশেষে বনমধ্যে তাঁহাদের সকলের মিলন হইল—তাঁহারা তখন সকলেই হরিনামে মত্ত—সংসার-বাসনা আর কাহারও নাই। তাঁহার কার্য শেষ হইয়াছে দেখিয়া ইহাদের চোখের সম্মুখে নসীরাম জলন্ত চিতায় আরোহণ করিয়া স্বর্গে চলিয়া গেলেন।

এই কাহিনী হইতেই বুঝিতে পারা যাইবে যে, অহৈতুকী হরিভক্তি প্রচারই ইহার উদ্দেশ্য—ইহার কোন নাট্যিক দাবী নাই।

রোমান্টিক নাটকের মধ্যে গিরিশচন্দ্রের ‘বিবাদ’ নামক বিয়োগান্তক নাটক-খানির মধ্যে কল্পনার যত উদ্দাম নৃত্য দেখিতে পাওয়া যায়, আর কোন নাটকের মধ্যে তাহা পাওয়া যায় না। কাহিনীর অসঙ্গতি ও অস্বাভাবিকতা মধ্যে মধ্যে অভ্যস্ত পীড়াদায়ক হইয়া উঠিয়াছে, চরিত্রগুলির অসম্ভাব্যতাও ইহার শিল্পগুণ বহুলাংশে ধ্বংস করিয়াছে। নাটকের কাহিনীটি সংক্ষেপে এই প্রকার—অযোধ্যার রাজা অলঙ্কারজয়ন্ত মাধবের প্রভাবে রাণী সরস্বতীকে পরিত্যাগ করিয়া সর্বদা বেস্তাসক্তিতে দিন কাটাইয়া চলিয়াছেন। মন্ত্রী আসিয়া সংবাদ দিল, শত্রু রাজ্যের সীমান্ত পর্বত আক্রমণ করিয়াছে, কিন্তু রাজ্যের তাহাতে প্রক্ষেপ নাই। রাণী স্বামীকে পাইবার জন্য বহু চেষ্টা করিয়া অবশেষে বিবাদ নাম গ্রহণ করিয়া বালকবেশে রাজ্যের রক্ষিতা গণিকা উজ্জয়িনীর সেবাকার্য গ্রহণ করিল। উজ্জয়িনী রাজাকে বন্দীকৃত করিয়া নিজেই রাজসিংহাসন অধিকার করিল, তারপর রাজাকে গোপনে হত্যা করিবার উদ্দেশ্যে বন্দী করিয়া রাখিল।

একদিন বিবাদ অচেতন রাজাকে দুই চোরের সহায়তায় মুক্ত করিয়া লইয়া অরণ্যে পলাইয়া গেল। কাশ্মীর-রাজ অবোধ্যার রাণীর ভ্রাতা; তিনি দূতমুখে ভয়ীর অপমানের কথা শুনিতে পাইয়া রাজাকে সিংহাসনচ্যুত করিয়া ভয়ীকে সিংহাসনে উপবিষ্ট করাইবার জন্ত সৈন্তে অবেধ্যা আক্রমণ করিলেন। অরণ্যমধ্যে সন্ধান করিয়া তাঁহার সৈন্ত অলর্ককে খুঁজিয়া বাহির করিয়া বন্দী করিতে গেল, বিবাদ বাধা দিতে গিয়া বিপক্ষ সৈন্তের অস্ত্রাঘাতে প্রাণত্যাগ করিল। অলর্ক নিজের পত্নীকে চিনিতে পারিয়া গভীর অনুতাপে উন্নত হইয়া গেলেন। মাধবকে ছুরিকাঘাতে হত্যা করিয়া উজ্জ্বলা নিজেও আত্মঘাতিনী হইল, তাহার পাপকার্যের সহায়ক ছিল বলিয়া তাহার পরিচারিকা সোহাগীকেও এই সঙ্গে হত্যা করিল। যত্নাকালে মাধব বলিয়া গেল যে, অলর্ক তাহার সহোদর ভ্রাতা—তাহার আরও তিন ভ্রাতা আছে, তাহারা সকলেই সংসার-বিরাগী, অলর্ককেও সংসারত্যাগী করিবার উদ্দেশ্যে সে এই পথ অবলম্বন করিয়াছিল।

নাট্যকাহিনীকে বিষাদাস্তক করিবার মুখ্য উদ্দেশ্যেই যেন নাট্যকার শেষ অঙ্কের মৃত্যুগুলি সংঘটিত করিয়াছেন, ইহা কাহিনীর আভাবিক পরিণতি বলিয়া মনে হয় না, স্বতরাং সহজেই ইহাতে পাঠকের মন পীড়িত হইয়া পড়ে। নাটকের অত্যন্ত প্রধান চরিত্র সরস্বতীর মৃত্যুর আকস্মিকতা কাহিনীর সকল গৌরব বিনষ্ট করিয়াছে। সেক্সপীয়রের ছাফলোই নাটকের অনুকরণে গিরিশচন্দ্রও এখানে রাজ-মাতা ও সরস্বতীর ছায়ামূর্তির অবতারণা করিয়াছেন, কিন্তু ইহাতে কাহিনীর কোন গৌরব বৃদ্ধি পায় নাই।

‘মুকুল-মঞ্জরা’ পূর্ণাঙ্গ পঞ্চাঙ্গ মিলনাস্তক নাটক। বিভিন্ন দেশের দুই রাজপুত্র ও দুই রাজকুমারীর প্রেম ও তাহার শুভ পরিণতি নির্দেশ করাই এই নাটকের উদ্দেশ্য, তথাপি পাণ্ডিয়ানার রাজপুত্র মুকুল ও কেরোলীর রাজকুমারী মঞ্জরার কাহিনীই ইহার মধ্যে প্রাধান্য লাভ করিয়াছে বলিয়া নাটক-খানির এই প্রকার নামকরণ করা হইয়াছে। কাহিনীর মধ্যে বৈচিত্র্য কিছুই নাই, বরং ইহার শেষ দিকটা অনাবশ্যক দীর্ঘায়িত হওয়ার কলে ইহা বহুলাংশে একঘেয়ে হইয়া উঠিয়াছে। কাহিনীটি সংক্ষেপে এই—পাণ্ডিয়ানার জ্যেষ্ঠা রাণী তাঁহার এক কন্যা ও এক বোবা পুত্র সহ কনিষ্ঠা মহিষীর প্রয়োচনারাজ্য কতৃক অরণ্যে নির্ধাসিত হইলেন। সেখানে রাণী পুত্র-কন্যাদের সন্মুখ হইলেন, পুত্র মুকুল ও কন্যা তারা এক সন্ন্যাসীর আশ্রয়



লাভ করিল। সেই দেশের নাম কেরোলী; তথাকার রাজার এক পুত্র এবং এক কন্যা ছিল—নাম চন্দ্রধ্বজ ও যুগ্মরা। তাহারা সন্ন্যাসীর আশ্রিত রাজপুত্র ও রাজকন্যাকে দেখিতে পাইল; চন্দ্রধ্বজ তারার ও যুগ্মরা যুগ্মের প্রণয়সক্ত হইল। বহু বাধাবিপত্তি অতিক্রম করিয়া পরিণামে তাহাদের মিলন হইল।

দুঃখের ভিতর দিয়া পাওয়াই প্রকৃত পাওয়া—এই নাটকের মধ্য দিয়া ইহাই বলিবার উদ্দেশ্য। সন্ন্যাসী বলিতেছেন,—

সহজে পাইলে রত্ন না হয় আদর,  
পরীক্ষা করিয়া লব প্রেমিক অন্তর।  
অনল উত্তাপে হয় উজ্জ্বল কাঞ্চন,  
পরীক্ষা করিয়া প্রেম বৃষ্টিতে তেমন। (৩৪)

প্রেমিক-প্রেমিকার মিলনের পথে নানা সাময়িক বাধার সৃষ্টি করিয়া তাহাদের প্রেমের পরীক্ষা করা হইয়াছে—তাহারা সকল পরীক্ষায় উত্তীর্ণ হইয়া মিলনকে মধুর করিয়া তুলিয়াছে।

কাহিনীর পরিবেশটি অতিমাত্রায় রোমান্টিক, ধূলিমাটির বহু উল্লেখ তাহা স্থাপিত হইয়াছে। প্রেমের ষাটস্পর্শে বোবা যে ভাষা লাভ করিতে পারে, তাহা কবির কল্পনার ফল হইতে পারে, কিন্তু নাটকের দাবী মিটাইতে পারে না—গিরিশচন্দ্র এখানে কাব্যের বিষয় নাটকের ভিত্তি করিয়াছেন।

পারশুদেবীর ইতিহাসের পটভূমিকায় পরিকল্পিত কাল্পনিক কাহিনীর উপর ভিত্তি করিয়া গিরিশচন্দ্র একখানি পূর্ণাঙ্গ মিলনাস্তক নাটক রচনা করেন—তাহার নাম ‘মনের মতন’। লঘু পরিবেশের মধ্য দিয়া নাট্যকাহিনীটির স্রষ্টাপাত হইলেও কিছুদূর গিয়াই ইহার আবহাওয়া অকস্মাৎ অত্যন্ত গুরুগম্ভীর হইয়া উঠিয়াছে; তারপর একেবারে শেষ দৃশ্তে অপ্রত্যাশিত মিলনের মধ্য দিয়া ইহা পুনরায় লঘু স্তরে নামিয়া আসিয়াছে। ইহার মধ্যে সন্দেহ, প্রেম, ঈর্ষ্যা, বৈরাগ্য, আত্মদান প্রভৃতি বিষয়ের অবতারণা করা হইয়াছে এবং ইহাদের মধ্য দিয়া কোন কোন স্থলে কাহিনীর উচ্চাঙ্গ নাট্যিক গুণও প্রকাশ পাইয়াছে। নাট্যকার ইহাতে পারশুদেবীর কথা সাহিত্যের চরিত্র ও পরিবেশগত বৈশিষ্ট্য আত্মোপাস্ত অত্যন্ত কৌশলের সঙ্গে রক্ষা করিয়াছেন—তবে ইহাতে নাট্যকারের কল্পনাশক্তির পরিচয় পাওয়া গেলেও, প্রত্যক্ষ জগতের সঙ্গে ইহার কাহিনী সম্পর্কহীন বলিয়া নাটক হিসাবে ইহা তেমন

কার্যকর হইতে পারে নাই। কাহিনীটি সংক্ষেপে এই,—কাউলফ ও দেলেরা পরস্পর গভীর প্রণয়াসক্ত হইয়াছে, কিন্তু টাহেরের সঙ্গে দেলেরার বিবাহ হইবার কথা। বাদশা মির্জান কাউলফের বন্ধু, সেই স্ত্রে বেগম গোলেন্দানের সঙ্গেও তাহার পরিচয় আছে। মির্জান সন্দেহ করিল, গোলেন্দান কাউলফের প্রণয়াসক্ত। এই সন্দেহে মির্জান ফকির সাজিয়া বিবাগী হইয়া গেল। স্বামীর অগ্র গোলেন্দানও ফকিরী সাজিয়া মনোদুঃখে প্রাসাদ হইতে বাহির হইয়া গেল। কাউলফ একথা জানিয়া নিজেও পাগল হইয়া দেশত্যাগী হইল। এদিকে টাহেরের সঙ্গে দেলেরার বিবাহ হওয়া সম্বন্ধে ভুল করিয়া টাহের দেলেরাকে ‘তালাক্’ দিল। পরে ভুল বুঝিতে পারিল। এখন অগ্র আর একজন তাহাকে বিবাহ করিয়া ‘তালাক্’ না দিলে সে পুনরায় দেলেরাকে বিবাহ করিতে পারে না। সেইজন্ত একটা পাগলকে ধরিয়া আনিয়া তাহার সঙ্গে তাহার বিবাহ দিল—স্থির হইল পাগল কিছু টাকা লইয়া বিবাহের পরদিন তাহাকে ‘তালাক্’ দিয়া যাইবে। সেই পাগল কাউলফ। সে দেলেরাকে বিবাহ করিল—বাগর ঘরে তাহাদের পরিচয় হইল। তখন কেহ কাহাকেও ত্যাগ করিতে চাহিল না। শেষ পর্যন্ত তাহাদের প্রেম অন্তঃস্থ রহিল। মির্জান নিজের ভুল বুঝিতে পারিল, গোলেন্দানের সঙ্গে তাহারও পুনরায় মিলন হইল। কাহিনী-বিভাগে নাট্যকার এখানে কতকটা কৃতিত্ব দেখাইয়াছেন; নাটকের মূল কাহিনীর সঙ্গে ইহার একটি শাখা-কাহিনী এমন সহজভাবে আনিয়া সংযুক্ত করিয়াছেন যে, তাহাতে নাট্যকাহিনীর পরিণতি অত্যন্ত সহজ হইয়াছে।

দুইটি সমবয়স্ক কুমারীর নাম-সম্পর্কিত সামান্য একটু গোলযোগের উপর ভিত্তি করিয়া গিরিশচন্দ্র একখানি ঘটনা-বহুল পঞ্চাশ বিয়োগান্তক নাটক রচনা করিয়াছিলেন—তাহার নাম ‘ভ্রান্তি’। যদিও কয়েকটি ঐতিহাসিক চরিত্রের নাম আনিয়া ইহার সহিত যুক্ত করা হইয়াছে, তথাপি কাহিনীটি আত্মোপাস্ত কল্পনামূলক—সেইজন্ত ইহা গিরিশচন্দ্রের রোমাণ্টিক নাটকের অন্তর্গত বলিয়া বিচার করিতে হয়। নাট্যকার ইহাকে ‘ভ্রান্তিমূলক বৈচিত্র্যপূর্ণ নাটক’ বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন। বলা বাহুল্য, ইহার অর্থ খুব স্পষ্ট নহে; সেইজন্ত সাধারণভাবে ইহাকে রোমাণ্টিক নাটক বলিয়া নির্দেশ করাই সঙ্গত।

মাধুরী উদয়নারায়ণের গোপনে বিবাহিতা জীর কণ্ঠা ও ললিতা তাহার গৃহে প্রতিপালিতা বন্ধু-কণ্ঠা। উদয়নারায়ণ ইহাদের বিবাহ দিবস উদ্দেশে

একদিন ফাগুয়া উৎসব উপলক্ষে দুই বিভিন্ন স্থানের দুই জমিদার-পুত্রকে তাঁহার বাড়ীতে নিমন্ত্রণ করিয়া আনেন—তাহাদের নাম নিরঞ্জন ও পুরঞ্জন, ইহারা পরস্পর বন্ধু। নিরঞ্জন ললিতার ও পুরঞ্জন মাধুরীর প্রেমে পড়িল। কিন্তু ইহার মধ্যে একটু গোল বাধিল—নিরঞ্জন মনে করিল, সে যাহাকে ভালবাসিল, তাহার নাম মাধুরী। সে পিতাকে জানাইল, সে মাধুরীকে বিবাহ করিবে। সেই মতে পিতা উদয়নারায়ণের কন্যা মাধুরীর সঙ্গে তাহার বিবাহ স্থির করিলেন। তারপর বিবাহের মুহূর্ত যখন আসন্ন হইয়া আসিল, তখন সে বন্ধু পুরঞ্জনের হাবভাব দেখিয়া বুঝিল যে, মাধুরী পুরঞ্জনের আকাজক্ষিতা স্বতরাং সে বন্ধুর পথে অন্তরায় না হইবার জন্য গৃহত্যাগ করিয়া চলিয়া গেল। সেই লগ্নে পুরঞ্জনের সঙ্গেই মাধুরীর বিবাহ হইল। ললিতা বিবাগিনী হইয়া গেল। নাটকের মূল কাহিনী প্রকৃতপক্ষে এখানেই শেষ হইয়াছে; কিন্তু এখান হইতে নাট্যকার কাহিনীটিকে নানা বিচিত্র ও অতি-নাট্যিক ঘটনা-প্রবাহের ভিতর দিয়া উদ্দেশ্যহীন ভাবে লইয়া অগ্রসর হইয়াছেন। ইহার পর মাধুরী পুরঞ্জন কর্তৃক ‘বেশা-কন্যা’ বলিয়া আকস্মিক-ভাবে পরিত্যক্তা হইয়া সরফরাজ খাঁর লোলুপ দৃষ্টিতে পতিত হইল, উদয়নারায়ণের হস্তে নিরঞ্জনের পিতা নিহত হইলেন, মিথ্যা হত্যাকারী বলিয়া নিরঞ্জন ধৃত হইল, তারপর বখাভূমি হইতে পুরঞ্জন কর্তৃক উদ্ধার প্রাপ্ত হইল। উদয়নারায়ণ মুশিদকুলি খাঁর বিরুদ্ধে যুদ্ধ ঘোষণা করিয়া নিরঞ্জনের হস্তে আহত হইয়া প্রাণত্যাগ করিলেন, ‘গোপনে বিবাহিতা পত্নী’ অন্নদা তাঁহার সঙ্গে সহমরণে গেল, তাঁহার মৃত্যুশয্যার পার্শ্বে পুরঞ্জন ও মাধুরীর পুনর্মিলন ও নিরঞ্জন ও ললিতার মিলন হইল। শেষ মুহূর্তে নিরঞ্জন বুঝিল, সে যাহাকে ভালবাসিয়াছিল, তাহার নাম মাধুরী নহে, ললিতা। যদিও শেষ পর্যন্ত ইহাতে মিলনের কথাই বলা হইয়াছে, তথাপি যে পরিবেশের ভিতর দিয়া এই মিলন সম্ভব হইয়াছে—তাহা চারিদিক দিয়া বিষাদপূর্ণ বলিয়া মিলনান্তক নাটক হিসাবে ইহা সার্থক হইতে পারে নাই, অর্থাৎ ইহা ‘comedy of error’ না হইয়া ‘tragedy of error’ হইয়াছে, অথচ ইহাতে যে error বা ভ্রান্তিটুকু নির্দেশ করা হইয়াছে, তাহা লঘু কমেডিরই বিষয় ছিল, ট্র্যাগিডির বিষয় ছিল না।

নাটকটিকে একটি পঞ্চাঙ্গ রূপ দিবার জন্যই যেন ইহাতে কতকগুলি অনাবশ্যক ঘটনা ও দৃশ্যের সমাবেশ করা হইয়াছে, এতদ্ব্যতীত ইহাদের আর

কোন তাৎপর্য খুঁজিয়া পাওয়া যায় না। কোন চরিত্রসৃষ্টিই ইহাতে রসস্ফুটি লাভ করিতে পারে নাই। নিরঞ্জন ও পুরঞ্জনের বন্ধুত্ব ইহার মধ্যে সামান্ত একটু লক্ষ্য করিবার বিষয়, কিন্তু তাহা অতি উচ্চ আদর্শবাদের উপর প্রতিষ্ঠিত, অবশ্য এই আদর্শও যে শেষ পর্যন্ত সমান ভাবে রক্ষা পাইয়াছে তাহাও নহে, মধ্যে মধ্যে ইহাদের একের অন্তরে প্রতি আকস্মিক ও অসঙ্গত ব্যবহার তাহাও ক্ষুণ্ণ করিয়াছে।

রোমাণ্টিক বিষয়বস্তু লইয়া গিরিশচন্দ্র আর একখানি ক্ষুদ্র গীতিনাট্য রচনা করেন—ইহার নাম ‘মায়াতরু’। ইহার বিষয়বস্তু অত্যন্ত সাধারণ—গন্ধর্বরাজ চিত্রভানুর দৌহিত্র সুরত জ্রীমুখ দর্শন করিবার ভয়ে সখাগণ সমভিব্যাহারে গভীর বনের মধ্যে আসিয়া প্রবেশ করিয়াছে। মাতা গন্ধর্ব-রাজকন্যা হইয়া মনুষ্যকে বিবাহ করিবার জ্ঞাত, চিত্রভানু জ্রীজাতির উপর বিরূপ হইয়া তাঁহার দৌহিত্রকে জন্মাবধি জ্রীমুখ-দর্শন হইতে বিরত রাখিয়াছেন। বনদেবী ফুলহাসি একথা জানিতে পারিলেন। তিনি সুরতের এই স্পর্ধা ভাঙ্গিবেন বলিয়া প্রতিজ্ঞা করিলেন—তিনি সুযোগ সন্ধান করিয়া তাহার পিছনে পিছনে বেড়াইতে লাগিলেন। সেই অরণ্যের মধ্যে সুরতের জননী উদাসিনী স্বামী কর্তৃক পরিত্যক্তা হইয়া একাকিনী দীনভাবে জীবন বাপন করিতেছিলেন, তিনি ফুলহাসিকে তাঁহার কার্ণে সাহায্য করিবেন বলিয়া প্রতিশ্রুতি দিলেন। তিনি এক মায়াতরু সৃষ্টি করিলেন, সুরত তাহার সখাগণ সহ এই মায়াতরু দেখিয়া মুগ্ধ হইয়া গেল—এই মায়াতরু হইতে ক্রমে ক্রমে এক একজন রমণী নিজ্জাস্ত হইয়া সুরত ও তাহার এক একজন সখার সঙ্গে মিলিত হইল। কাহিনীর মধ্যে আর কোন বৈশিষ্ট্য নাই, কিংবা ইহার পরিণতিও খুব সুস্পষ্ট নহে।

‘মোহিনী প্রতিমা’ গিরিশচন্দ্রের একখানি প্রেম-বিষয়ক গীতিনাট্য। ইহার উদ্দেশ্যরূপে নাট্যকার এই কবিতা পদ মুখবন্ধেই উদ্ধৃত করিয়াছেন

পাষাণে প্রেমের হান      পাষাণেও গলে প্রাণ  
পাষাণে প্রেমের খেলা কোথা তার সীমা ?  
প্রতিদিন আশা যায়      পাষাণ কিরিয়া চায়  
পাষাণ অঙ্কিত দেখে মোহিনী প্রতিমা।

এক গণিকার সত্যে আবদ্ধ হইয়া একজন শিল্পী বিবাহের পর তাহার জীবন সবে সকল সম্পর্ক পরিত্যাগ করে। পবিত্র প্রেমের স্পর্শে গণিকার জীবনের

সকল মানিমা খুচিয়া যায়, সে শিল্পীর বিবাহিতা পত্নীর দুঃখ সকল অন্তর দিয়া অল্পভব করে—তারপর শিল্পীকে পুনরায় আর এক সন্তো আবদ্ধ করিয়া সে তাহার নিকট তাহার পত্নীকে সমর্পণ করে। এই পুণ্য মিলনে শিল্পীর সকল সাধনা সিদ্ধ হয়।

এই ক্ষুদ্র গীতিনাট্যটি গিরিশ-প্রতিভার একটি পরম বিস্ময়। ইহার মধ্যে প্রেমের যে উচ্চ আদর্শ প্রতিষ্ঠা করা হইয়াছে, গিরিশচন্দ্রের অন্ত কোন রচনার ভিতর দিয়া তাহার আভাসও পাওয়া যায় না; অন্তত এই প্রেমই আধ্যাত্মিকতার রূপ লাভ করিয়াছে, কিন্তু এখানে তাহা সহজ মানবিক সম্পর্কের ভিতর দিয়াই অগ্নীয় হইয়া উঠিয়াছে।

প্রায় আত্মোপাস্ত সঙ্গীত দ্বারা গিরিশচন্দ্র আর একখানি রোমান্টিক নাটিকা রচনা করেন—তাহার নাম ‘মলিন-মালা’। ইহার ভাষায় ভারতচন্দ্রের প্রভাব অত্যন্ত স্পষ্ট, নাট্যকার নিজেও ইহার মূখপত্রে ভারতচন্দ্রের চারিটি পদ উদ্ধৃত করিয়াছেন। এতদ্ব্যতীতও রবীন্দ্রনাথের প্রথম জীবনের গীতিনাট্যগুলির প্রভাব ইহার উপর স্পষ্ট অল্পভব করা যায়। বিষয়বস্তুটি এই—লক্ষাদীপাধিপতির পুত্র লহরকুমার বিমাতার চক্রান্তে পড়িল—রাজা রাণীকে একখানি মালা পরাইয়াছিলেন, বিমাতা সেই মালা রাজকুমারকে পরাইল। রাজকুমার লহর বিমাতার প্রতি ভক্তিবশতঃ সেই মালা গ্রহণ করিয়া নিজকণ্ঠে পরিল, তারপর রাণী রাজাকে ডাকিয়া দেখাইল যে তাহার কণ্ঠের মালা রাজকুমার নিজের কণ্ঠে লইয়া পরিয়াছে, অতএব সে বিমাতার প্রতি অহরাগ পোষণ করে। রাজা ইহাতে ক্রুদ্ধ হইয়া লহরকুমারকে এক ভগ্ন তরীতে করিয়া সমুদ্রে ভাসাইয়া দিলেন। স্নেহবশতঃ মন্ত্রী তাহার সঙ্গী হইল। মালদ্বীপের উপকূলে গিয়া তরী ডুবিল, রাজকুমার কোনমতে তীরে উঠিল, অস্ত্রাস্ত্র সঙ্গীরাও তীরে উঠিয়া আসিল। মালদ্বীপের রাজকুমারীষয়ের নাম বরুণা ও তরুণা। তাহার রাজকুমারকে আতিথ্য দান করিল। পরে মন্ত্রীর নিকট হইতে মালদ্বীপের রাজা সকল বৃত্তান্ত শুনিলেন। কিছু দিন পরে অল্পতপ্ত লক্ষাদীপাধিপতিও পুত্রের সন্ধানে সেখানে আসিয়া উপস্থিত হইলেন। মালদ্বীপাধিপতি নিজের কন্যা বরুণাকে লহরকুমারের হস্তে অর্পণ করিতে চাহিলেন; কিন্তু লহরকুমার এই বলিয়া পুনরায় তরীতে আরোহণ করিয়া নিরুদ্ধেশ যাত্রা করিল—

পিতা বিদায় মাগি, নমি চরণ-তলে,  
কলঙ্কমালা মম আছিল গলে,  
বাই মলিনমালা আজি ভাসায় জলে,  
সখা হৃদি কমলে।

নৃপতিষয় দ্রুত তরীতে আরোহণ করিয়া তাহার সন্ধানে বাহির হইলেন। কাহিনীটির মূলে একটি মিথ্যা কলঙ্কের ঘৃণ্য ইঙ্গিত থাকিলেও, একটি স্বর্গীয় প্রেমের শুচি-স্পর্শে ইহা পবিত্র হইয়াছে বলিয়া বোধ হইবে। নাটিকাটি চিত্ররস-সমৃদ্ধ, কবিত্বের স্পর্শ ইহাকে সজীব করিয়াছে।

গিরিশচন্দ্র ‘হীরার ফুল’ নামক একখানি রোমান্টিক গীতি-নাটিকা রচনা করেন। ইহা আকারে নিতান্ত ক্ষুদ্র, মাত্র পাঁচটি দৃশ্বে সম্পূর্ণ। ক্লশদেশীয় রূপকথা Stone of the Flower-এর সঙ্গে ইহার কাহিনীর সামান্য সাদৃশ্য আছে। মদন ও রতির সহায়তায় কি ভাবে এক অপ্রেমিক রাজপুত্র ও অপ্রেমিকা রাজকুমারীর মিলন সম্ভব হয়, তাহাই সংক্ষিপ্ত গীতি-নাট্যাকারে এখানে বর্ণিত হইয়াছে। রচনার দিক দিয়া ইহার বিশেষত্ব কিছুই অস্বভাব করিতে পারা যায় না। তবে ইহার মধ্যে একটি অতি লঘু পরিবেশ অতি সহজে সৃষ্ট হইয়াছে বলিয়া মনে হইবে—গীতে ও কথায় কাহিনীটির প্রবাহ সাবলীল হইয়া উঠিয়াছে।

রাজকুমারী মলিনা ও রাজপুত্র বিকাশের একটি রোমান্টিক প্রণয়ধ্যান অবলম্বন করিয়া গিরিশচন্দ্র ‘মলিনা-বিকাশ’ নামক একখানি ক্ষুদ্র গীতিনাট্য রচনা করেন। রাজকুমার বিকাশ প্রতিজ্ঞা করিয়াছিলেন যে, যে-নারী তাঁহাকে রাজকুমার না জানিয়া প্রেম নিবেদন করিবে, তিনি তাহাকেই বিবাহ করিবেন, অল্প কাহাকেও বিবাহ করিবেন না। এদিকে ভিন্ন দেশের এক রাজকুমারীর উপরও দৈবদেশ ছিল যে, যতদিন তাহার বিবাহ না হয় ততদিন সে অরণ্যে সন্ন্যাসিনীর বেশে জীবন যাপন করিবে—বিবাহের পর গৃহে ফিরিতে পারিবে; এই রাজকুমারীর নাম মলিনা। অরণ্যমধ্যে ছদ্মবেশী রাজকুমারের সঙ্গে সন্ন্যাসিনী রাজকুমারীর মিলন হইল, তাহার পরস্পর পরস্পরের প্রতি আকৃষ্ট হইল, তারপর শিব-সাক্ষাতে তাহাদের বিবাহ হইল। এই কাহিনীর উপর ভিত্তি করিয়া গিরিশচন্দ্র এই ক্ষুদ্র নাটিকাখানি রচনা করিয়াছেন। রচনার গুণে কাহিনীটি স্নিগ্ধ ও পবিত্র হইয়া উঠিয়াছে। রচনায় কোন কোন স্থলে পণ্ড ব্যবহৃত হইয়াছে, তাহাতে প্রণয়-কাহিনীটির

গীতিস্থর বর্ধিত হইয়াছে। অগ্র কোন বৈশিষ্ট্য ইহাতে নাই। রচনা ও কাহিনী-পরিকল্পনার দিক দিয়া ইহার মধ্যে রবীন্দ্রনাথের প্রথম জীবনে রচিত গীতিনাট্যসমূহের প্রভাব অমুভব করা যায়।

গিরিশচন্দ্রের রোমান্টিক গীতিনাট্যগুলির মধ্যে ‘স্বপ্নের ফুল’ নামক নাটক-খানির একটু বিশেষত্ব আছে। নাট্যকার ইহাকে রূপক বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন, ইহার চরিত্রগুলি নৈর্যাত্তিক ও ভাবাপ্রিত মাত্র—যথা, ধীর, অধীর, মনোহরা, যুধী, বেলা ও অশ্রুতা বনফুল ইত্যাদি। ইহা একটি নিশাশ্বপ্ন, প্রেম যে আত্মবিসর্জন, অহংকার নহে—ইহাই ইহার বক্তব্য বিষয়। ইহার পরিবেশের পরিকল্পনায় সেজগীষের *A Midsummer Night's Dream*-এর কতকটা প্রভাব অমুভব করা যায়। স্বপ্ন ও নৈর্যাত্তিক ভাব অবলম্বন করিবার ফলে কাহিনীটি অত্যন্ত দুর্বল হইয়া পড়িয়াছে।

বাংলা দেশের একটি সুপরিচিত রূপকথা অবলম্বন করিয়া গিরিশচন্দ্র একখানি রোমান্টিক গীতিনাট্য রচনা করেন, তাহার নাম ‘ফণীর মণি’। বাংলার প্রসিদ্ধ রূপকথা-সংগ্রাহক স্বর্গীয় রেভারেণ্ড লালবিহারী দে’র *Folk Tales of Bengal* নামক গ্রন্থে Fakir Chand নামে এই রূপকথাটির একটি ইংরেজি অনুবাদ প্রকাশিত হইয়াছিল। এই কাহিনীরই একাংশের উপর ভিত্তি করিয়া নাটিকাটি রচিত হইয়াছে। কাহিনীটি সম্পর্কে প্রচলিত কোন স্থানীয় জনশ্রুতিও গিরিশচন্দ্রের নাটকের ভিত্তি হইতে পারে, কিংবা নাট্যিক প্রয়োজনেও গিরিশচন্দ্র উক্ত লালবিহারী দে সংগৃহীত কাহিনীর মূল লক্ষ্য স্থির রাখিয়া এখানে সেখানে এক আধটু পরিবর্তন করিয়াও লইতে পারেন।

রূপকথাটির নাট্যরূপ এখানে খুব সার্থকতা লাভ করিতে পারিয়াছে, এমন কথা বলিতে পারা যায় না; কারণ, রূপকথার মধ্যে আত্মপূর্বিক একটি রস নিবিড় হইয়া থাকে। নাট্যিক প্রয়োজনে ইহার মধ্যে মূল কাহিনীর বহির্ভূত কতকগুলি চরিত্র আনিয়া প্রবেশ করাইবার ফলে তাহা বহুলাংশে ইহাতে বিক্ষিপ্ত হইয়া পড়িয়াছে। রূপকথার রাজ্যে আধুনিক বাস্তব জগতের কোন চরিত্রের স্থান হইতে পারে না; কারণ, তাহা স্বপ্ন-জগৎ, সত্যের জগৎ নয়। গিরিশচন্দ্র এই ভুল করিয়াছিলেন। গিরিশচন্দ্র হয়ত তাহা নিজেও বুঝিয়াছিলেন, সেইজন্য অল্পরূপ প্রয়াস পরবর্তী জীবনে আর কখনও করেন নাই। তবে গিরিশচন্দ্র সকল সম্ভাবিত ক্ষেত্র হইতেই নাট্যবস্তুর সন্ধান করিবার যে বিপুল প্রয়াস করিয়াছিলেন, ইহার মধ্যে তাহারই পরিচয় পাওয়া যায়।

পারশ্বদেশীয় উপকথা অবলম্বন করিয়া গিরিশচন্দ্র আর একখানি গীতিনাট্য রচনা করেন—তাহার নাম ‘পারশ্ব-প্রস্থন’ বা ‘পারিসান’। উজীর কতৃক বসোরার নবাবের জন্ত ক্রীত পারিসান নামক এক স্ত্রীকৃত্য ক্রীতদাসীকে কি ভাবে উজীরের পুত্র হুসুদীন নিজেই পত্নীরূপে লাভ করিল, তারপর নবাবের ক্রোধ হইতে রক্ষা পাইবার জন্ত বোঙ্গাদে পলাইয়া গিয়া অবশেষে হাক্ক-অল-রসিদের সহায়তায় বসোরায় ফিরিয়া আসিয়া নিজেই বসোরার তখত লাভ করিল, এই গীতিনাট্যে তাহাই বর্ণিত হইয়াছে। ঘটনাবলি হইলেও এই গীতিনাট্যের লঘু পরিবেশটি কোথাও ক্ষুণ্ণ হইয়াছে বলিয়া বোধ হইবে না। পারিসানার চরিত্রটির ‘পারশ্ব-প্রস্থন’ নামকরণ সার্থক হইয়াছে—পুষ্পের মতই ইহা নির্মল ও পবিত্র।

রোমান্টিক বিষয়বস্তু লইয়া গিরিশচন্দ্র যে সকল গীতিনাট্যিকা রচনা করিয়াছেন, তাহাদের মধ্যে ‘দেলদার’ গীতিনাট্যখানিও রূপকাশ্রিত। ইহাকে নাট্যকার ‘রূপক গীতিনাট্য’ বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন। কতকগুলি নৈর্যাত্তিক চরিত্র—যথা নেশা, পিয়াসা, কুহকী, কুহকিনী, স্বর-সঙ্গিনী, ভাব-সঙ্গিনী প্রভৃতির সহায়তায় একটি রাজকুমার ও তাহার সখার দুই অপরাধমারীর সঙ্গে প্রণয়-বৃত্তান্ত বর্ণনা করাই নাটকখানির উদ্দেশ্য। ‘কুহক-কাননে’র মধ্যে এই প্রণয়ের পরীক্ষায় উত্তীর্ণ হইয়া পরস্পর পরস্পরের সঙ্গে মিলিত হইল। একান্ত ভাবে ভাবসর্বস্ব ও নৈর্যাত্তিক বিষয়বস্তুর উপর নির্ভর করিবার ফলে ইহার বর্ণনা অত্যন্ত অস্পষ্ট ও বৈচিত্র্যহীন হইয়া পড়িয়াছে। সেইজন্য ইহার কাহিনীর গতিও খুব সাবলীল ও স্বচ্ছ বলিয়া বোধ হইবে না।

‘বাসর’ গিরিশচন্দ্রের আর্থরাজ-মহিমা-কীর্তিত গীত-প্রধান রোমান্টিক নাটক। উজ্জয়িনীরাজ বিক্রমাদিত্য সম্পর্কিত একটি উপকথা অবলম্বন করিয়া এই নাটক রচিত হইয়াছে। ভারতে অনার্য শকরাজত্বের অবসানে বিক্রমাদিত্যকে অবলম্বন করিয়া কি ভাবে যে আর্থধর্মের পুনঃপ্রতিষ্ঠা হইল, প্রধানতঃ তাহাই নির্দেশ করা এই নাটকের উদ্দেশ্য। ইহার অধিকাংশ সঙ্গীতেই আর্থ-প্রতিষ্ঠা কীর্তিত হইয়াছে। বলা বাহুল্য, সমসাময়িক স্বদেশী আন্দোলনের মধ্য দিয়া যে দেশাত্মবোধের প্রেরণা সেদিন সমাজে আত্মপ্রকাশ করিয়াছিল, ইহার মধ্য দিয়াও তাহারই অভিব্যক্তি দেখা দিয়াছে। একটি উপকথাকেই এখানে নাট্যরূপ দেওয়া হইয়াছে মাত্র, ইহার আর কোন



নাটকীয় মূল্য নাই। ইহা আদ্যোপান্ত গদ্যে রচিত এবং ইহা গিরিশচন্দ্রের নাটকীয় গদ্য রচনার একটি অতি প্রাথমিক নিদর্শন।

মৃত্যুর কিছুদিন পূর্বে গিরিশচন্দ্র ‘মিলন-কানন’ নামক একখানি গীতিনাট্য রচনায় হস্তক্ষেপ করিয়াছিলেন। ইহার দুইটি মাত্র দৃশ্য রচিত হইয়াছিল, এমন কি দ্বিতীয় দৃশ্যটিও অসম্পূর্ণ রহিয়াছে। গিরিশচন্দ্র ইহা আর শেষ করিয়া বাইতে পারেন নাই; তাঁহার মৃত্যুর পর অসম্পূর্ণ অবস্থাতেই ইহা প্রকাশিত হইয়াছে।

আরব্য উপজ্ঞাসের আলাদীনের আশ্চর্য প্রদীপ কাহিনী অবলম্বন করিয়া গিরিশচন্দ্র একখানি ‘রঙ্গ-নাটিকা’ রচনা করেন। চটুল নৃত্যগীত ও বাগ্-বৈদম্ব্যে একটি লঘু পরিবেশ ইহাতে স্তম্ভের সৃষ্টি হইয়াছে। এই শ্রেণীর নাটক রচনায় গিরিশচন্দ্রের স্বাভাবিক প্রতিভার একটি স্বাধীন বিকাশ দেখিতে পাওয়া যায়। তাহা তাঁহার পরবর্তী নাটক ‘আবু হোসেনে’র আলোচনা সম্পর্কেও দেখিতে পাওয়া যাইবে। ইহার সংলাপ ও চিত্র পরিবেশনের মধ্যে আরব্য-উপজ্ঞাসের অলোক-জগতের আভাসটুকু বর্তমান রহিয়াছে। ইহার আদ্যোপান্ত সমগ্র কাহিনীটি যেন একটি চটুল নৃত্যের ছন্দে বাঁধা, এই গুণেই ইহা রসোচ্ছল হইয়া উঠিয়াছে। ইহার মধ্য দিয়া কয়েকটি সঙ্গীত রচনায় গিরিশচন্দ্র উচ্চাঙ্গের রচনা-কৌশলের পরিচয় দিয়াছেন।

আরব্য উপজ্ঞাসের বিষয়বস্তু অবলম্বন করিয়া গিরিশচন্দ্র যে কয়খানি গীতিনাট্য রচনা করিয়াছিলেন, তাহাদের মধ্যে ‘আবু হোসেন’ বা ‘হঠাৎ বাদসা’ই সর্বশ্রেষ্ঠ। ইহাকে নাট্যকার ‘কৌতুকপূর্ণ গীতিনাট্য’ বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন। লেখকের রচনাগুণে ইহার কৌতুক রসটি আদ্যোপান্ত স্বচ্ছন্দ গতিতে প্রবাহিত হইয়া গিয়াছে, কোথাও এতটুকুও আড়ষ্ট হইয়া পড়ে নাই। ইহার একক ও বৈভূত সঙ্গীতগুলি ইহার সমস্ত পরিবেশটিকে লঘু ও সহজ-উপভোগ্য করিয়া তুলিয়াছে, ইহার মধ্যে উচ্চাঙ্গ নাট্যিক গুণ কিছু না থাকিলেও ইহার চটুল রসালাপ ও লঘু সঙ্গীত ইহার উপর এমন এক রস বিস্তার করিয়াছে যে, তাহাতে সহজেই মনকে আকর্ষণ করিতে পারে। সেইজন্য ইহা গিরিশ-চন্দ্রের নাটকসমূহের মধ্যে অগ্রতম জনপ্রিয় নাটক হইয়া উঠিয়াছিল। ইহার কাহিনীটি সুপরিচিত তথাপি এখানে সংক্ষেপে উল্লেখ করিতেছি—বোঙ্গাদের খালিফ হাক্ক-অল-রসিদের অগ্রগৃহে আবু হোসেন তাহার অজ্ঞাতে একদিনের অল্প বাদশাহী তথুত্ লাভ করিল, পরদিন পূর্ব অবস্থায় ফিরিয়া আসিয়া

বাদশাহ অবস্থায় সে রোশেনা নামী যে এক যুবতীকে দেখিয়া ভুলিয়াছিল, তাহাকে পাইবার জন্ত ব্যাকুল হইল। রোশেনা বেগমের বান্দী। বাদশাহের অহুগ্রহে আবু হোসেন রোশেনাকে লাভ করিল, কিন্তু আবু হোসেনের অর্থকষ্ট দূর হয় না। সে কপটতা করিয়া বাদশাহের নিকট হইতে কিছু অর্থ আদায় করিয়া লইল। শেষ পর্যন্ত বাদশাহের অহুগ্রহে তাহার সাংসারিক সচ্ছলতাও ফিরিয়া আসিল। কাহিনীটি পড়িতে পড়িতে মনে হয়, একটি রঙিন স্বপ্ন চোখের পাতার উপর দিয়া লঘু পদভরে নাচিয়া যাইতেছে, কাহিনীটি শেষ হইয়া গেলে মনের উপর ইহার আর দাগ থাকে না, কিন্তু নাসিকায় আতরের ধোস্বা ঘেন তখনও লাগিয়া থাকে, কানের ভিতর গানের সুর অনেকক্ষণ রিনি রিনি করিয়া বাজিতে থাকে।

বাংলার সামাজিক জীবনের বিভিন্ন স্তরে যে বিচিত্র নাটকীয় উপাদান বিক্ষিপ্ত হইয়া আছে, তাহার যথার্থ ব্যবহার করিতে পারিলে যে বাংলা সাহিত্যে উচ্চাঙ্গ সামাজিক-নাটক রচিত হইতে পারে, সে কথা পূর্বে উল্লেখ করিয়াছি। কিন্তু তাহা ব্যবহার করিবার পূর্বে নাট্যকারের এই বিচিত্র উপকরণ সম্পর্কে যে প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতা থাকার প্রয়োজন, তাহা প্রথমেই বলিয়া রাখিতে হইতেছে। ব্যাপক সামাজিক অভিজ্ঞতার উপর মানব-চরিত্রের জটিল রহস্য-সম্পর্কে স্নগভীর অন্তর্দৃষ্টি ও ব্যক্তিচরিত্র সম্পর্কে আন্তরিক সহানুভূতি না থাকিলে সামাজিক নাটক রচনায় কেহ কৃত্তি দেখাইতে পারেন না। বিশেষতঃ সামাজিক নাটক কেবল মাত্র ব্যক্তি-জীবনের বাহ্যিক ঘটনার উত্থান-পতনের বর্ণনামাত্র নহে; ইহার মধ্যে যে প্রচ্ছন্ন সমস্যা আছে, জীবনের গভীরতর স্তর হইতে তাহা উদ্ধার করিয়া লইয়া সামাজিক কর্তব্যবোধ ও আত্মবোধের সঙ্গে তাহার সংঘর্ষ সৃষ্টি করাই ইহার উদ্দেশ্য। সামাজিক নাটকের সমস্যা কোন সমসাময়িক সামাজিক সমস্যা নহে, অর্থাৎ সামাজিক নাটকে যে সকল সমস্যার অবতারণা করা হইয়া থাকে, তাহা বিধবা-বিবাহ, পণ-প্রথা, মৃত্যুপান প্রভৃতির মত কোন সমসাময়িক সামাজিক অবস্থাবৈশিষ্ট্য নহে, বরং বিশেষ কোন সামাজিক পরিস্থিতির অন্তর্ভুক্ত ব্যক্তি-চরিত্রের স্নগভীর জীবন-সমস্যা। প্রসিদ্ধ নরওয়েদেশীয় নাট্যকার ইব্‌সেনের *A Doll's House* নাটকখানির সঙ্গে গিরিশচন্দ্রের যে কোন সামাজিক নাটকের তুলনা করিলেই এই উক্তির তাৎপর্য বৃদ্ধিতে পারা যাইবে।

গিরিশচন্দ্রের প্রতিভা এই শ্রেণীর সামাজিক নাট্যরচনার প্রতিকূল ছিল। কারণ, প্রত্যক্ষ জীবনের প্রতি ধাহার স্বগভীর মমতা নাই, সমৃদ্ধ আধ্যাত্মিক ও নৈতিক আদর্শই ধাহার লক্ষ্য, তিনি কেমন করিয়া প্রত্যক্ষ জীবনের পঙ্কিল আবর্তের মধ্যে নিজের দৃষ্টি নিবদ্ধ রাখিতে পারেন? পূর্বেই বলিয়াছি, গিরিশচন্দ্র নিজেও এই শ্রেণীর রচনাকে ‘নর্দমা ঘাঁটা’ বলিয়া অবজ্ঞা করিয়াছেন—এই সকল রচনার সঙ্গে তাঁহার কোন আন্তরিক যোগ স্থাপিত হইতে পারে নাই। অতএব ইহাদের রচনায় গিরিশচন্দ্রের স্বগভীর অন্তর্দৃষ্টি নিয়োজিত হয় নাই।

সমসাময়িক বাংলার সামাজিক সমস্যা, যেমন মত্তপান, পণপ্রথা, বিধবা-বিবাহ প্রভৃতির নিন্দাই গিরিশচন্দ্রের সামাজিক নাটকের লক্ষ্য। এই সকল সমসাময়িক সামাজিক সমস্যা সম্পর্কে গিরিশচন্দ্র নিজে যে সর্বদা দুশ্চিন্তা পোষণ করিতেন, তাহা নহে; কারণ, পূর্বেই বলিয়াছি, এই প্রকার সামাজিক কোন সমস্যাই তাঁহার চিন্তা কোনদিন অধিকার করিয়া ছিল না। তিনি সমাজ-সংস্কারক ছিলেন না—এই সকল বিষয়-সম্পর্কে সমসাময়িক সমাজ-নেতৃবৃন্দের চিন্তাধারা যে দিকে অগ্রসর হইতেছিল, তিনি ইহাদের মধ্যে তাহারই অগ্রসরণ করিয়াছেন মাত্র। এমন কি, তিনি অশ্রুতর্ক অশ্রুত্ব হইয়াও এই শ্রেণীর নাটক রচনা করিয়াছেন। ইহা হইতেই বৃষ্টিতে পারা যাইবে যে, সামাজিক নাটক রচনার ভিতর দিয়া গিরিশচন্দ্রের সহজ প্রতিভার স্বাভাবিক বিকাশ হয় নাই।

বাংলার সমাজ-সম্পর্কে গিরিশচন্দ্রের অভিজ্ঞতার যে দৈন্য ছিল, তাহাও তাঁহার সামাজিক নাটকগুলির ব্যর্থতার অন্ততম কারণ। নবপ্রতিষ্ঠিত কলিকাতা নগরীর বিশিষ্ট একটি অঞ্চলের বাহিরে বাংলার যে বিস্তৃত সমাজ আগনার বিচিত্র রূপে ও রসে সেদিন সমৃদ্ধ ছিল, গিরিশচন্দ্র তাহার সঙ্গে কোন পরিচয় স্থাপন করিতে পারেন নাই। যে ক্ষুদ্র নাগরিক সমাজটির সহিত তাঁহার পরিচয় ছিল, তাহার বৈচিত্র্যহীন জীবনের মধ্যে নাটকীয় উপাদানের প্রাচুর্য ছিল না বলিয়াই গিরিশচন্দ্রের সামাজিক নাটকগুলি বৈচিত্র্যহীন হইয়া রহিয়াছে—প্রায় অশ্রুত্ব বিষয়-বস্তুর মধ্যেই তাহা বার বার আবর্তিত হইয়াছে। দুই একখানি সামাজিক নাটকের মধ্যে গিরিশচন্দ্রের ব্যক্তিগত, আধ্যাত্মিক এবং নৈতিক আদর্শও রূপ লাভ করিয়াছে।

গিরিশচন্দ্রের সামাজিক নাটকেরও দুইটি প্রধান বিভাগ—নাটক ও প্রহসন। কিন্তু কোন পূর্ণাঙ্গ সামাজিক প্রহসন গিরিশচন্দ্র রচনা করেন নাই। বিদ্যুত সামাজিক অভিজ্ঞতার অভাবই যে ইহার কারণ, সে বিষয়ে সন্দেহ নাই। তাঁহার প্রহসনগুলি তৎকালীন নাগরিক জীবনের নানা অসঙ্গতির ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র নক্সা বা অতিরঞ্জিত চিত্র। তিনি ইহাদের অধিকাংশকেই ‘পঞ্চরঙ’ বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন। সডের নৃত্য দেখিলে যে শ্রেণীর হাস্যরস সৃষ্টি হয়, ইহাদের মধ্যেও অল্পরূপ হাস্যরস সৃষ্ট হইয়াছে—ইহা খুব উচ্চাঙ্গের বলিয়া অল্পদূত হইবে না। গিরিশচন্দ্র তাঁহার সামাজিক ও রোমান্টিক নাটক রচনায় দীনবন্ধু মিত্রের অনুসরণ করিলেও, দীনবন্ধুর অনবগত প্রহসনগুলির তিনি অনুসরণ করিতে পারেন নাই—সমাজ-জীবন সম্পর্কে গিরিশচন্দ্রের দৃষ্টিভঙ্গির পার্থক্যও ইহার অন্যতম কারণ বলিয়া মনে হইতে পারে; কিন্তু ইহার সর্বাপেক্ষা উল্লেখযোগ্য কারণ এই যে, দীনবন্ধুর যে ব্যাপক সামাজিক অভিজ্ঞতা ও সুগভীর সহানুভূতি ছিল, গিরিশচন্দ্রের তাহা ছিল না।

জীবনের প্রতি একটি উচ্চতর দৃষ্টিভঙ্গি থাকিবার ফলেই গিরিশচন্দ্র যথার্থ হাস্যরস সৃষ্টি করিতে পারেন নাই। নাটকের মধ্যেও তাঁহার হাস্যরস সৃষ্টির প্রয়াস অনেক সময়ই শোচনীয় ভাবে ব্যর্থ হইয়াছে। হাস্যরস সৃষ্টির জন্য যে একটি বিশেষ আত্মনির্লিপ্ত ভাবের প্রয়োজন হয়, গিরিশ-প্রতিভায় তাহার অভাব ছিল। সেইজন্য সামাজিক প্রহসন রচনার প্রেরণা কোনদিনই তিনি অনুভব করিতে পারেন নাই। প্রত্যক্ষ জীবনের খুঁটিনাটির প্রতি তাঁহার মমতা নাই, জীবনের অসঙ্গতিগুলিও তিনি নিবিড় ভাবে প্রত্যক্ষ করিতে পারেন না; অথচ জীবনের ছোট বড় অসঙ্গতিগুলি লইয়াই প্রহসন কিংবা হাস্যরসাত্মক সাহিত্য রচিত হয়। এই শক্তির অভাব গিরিশ-প্রতিভার একটি বিশিষ্ট ক্রটি।

‘প্রফুল্ল’ গিরিশচন্দ্রের সর্বাধিক পরিচিত সামাজিক নাটক। প্রকৃত পক্ষে পূর্ণাঙ্গ সামাজিক নাটক রচনায় ইহাই গিরিশচন্দ্রের সর্বপ্রথম প্রয়াস। ছোট বড় প্রায় চল্লিশখানা অস্বাভাবিক বিষয়ক নাটক রচনার পর গিরিশচন্দ্র তাঁহার নাট্যকার-জীবনের প্রায় মধ্যযুগে এই পূর্ণাঙ্গ সামাজিক নাটকখানি রচনায় হস্তক্ষেপ করেন, ইহার পূর্বে এই বিষয়ে তিনি আর কোন চেষ্টা করেন নাই। ইহা হইতেই একথা মনে হইতে পারে যে, সামাজিক নাটক রচনা

গিরিশচন্দ্রের মৌলিক প্রতিভার স্বাভাবিক প্রেরণার ফল নহে। ইহার পূর্বে তিনি একখানি মাত্র অকিকিংকর ঐতিহাসিক নাটক ব্যতীত আর সব কয়খানিই পৌরাণিক নাটক রচনা করিয়াছেন। অতএব পৌরাণিক নাটক রচনাই গিরিশচন্দ্রের মৌলিক প্রতিভার স্বাভাবিক ফল বলিয়া বিবেচিত হইতে পারে। তথাপি সামাজিক নাটক রচনার এ যাবৎ সম্পূর্ণ অপরিচিত ক্ষেত্রে গিরিশচন্দ্র তাঁহার এই বিষয়ক প্রথম প্রয়াসের ভিতর দিয়া কতদূর কৃতিত্বের পরিচয় দিতে সক্ষম হইয়াছেন, তাহাই আমাদের এখানে বিবেচনা করিয়া দেখিতে হইবে। এই সম্পর্কে প্রথমেই ‘প্রফুল্ল’র কাহিনীটি সংক্ষেপে উল্লেখ করা যাইতেছে—

কলিকাতার ধনী ব্যবসায়ী যোগেশ যখন তাঁহার বৈষয়িক ব্যবস্থা স্থির করিয়া নিশ্চিন্ত মনে মাতাকে লইয়া বৃন্দাবন যাত্রার উত্তোগ করিতেছিলেন, এমন সময় সংবাদ পাইলেন যে, তাঁহার ব্যাক ফেল পড়িয়াছে এবং তাঁহার আজীবন-সঞ্চিত যথাসর্বস্ব ধন বিনষ্ট হইয়াছে। যোগেশ পূর্ব হইতেই সামান্য মত্তপান করিতেন—এই সংবাদ শুনিবামাত্র দেশ-ভ্রমণের সঙ্কল্প ত্যাগ করিয়া এই নির্দাক্ষণ আঘাত বিন্ধিত হইবার জন্ত মত্তপানের মাত্রা বৃদ্ধি করিতে লাগিলেন। সত্যতা ও সাধুতা যোগেশের ব্যবসায়িক উন্নতির মূল ছিল, আজ বিপদে পড়িয়াও তিনি তাঁহার সেই আদর্শ হইতে চ্যুত হইতে চাহিলেন না। তিনি তাঁহার মধ্যম ভ্রাতা রমেশকে ডাকিয়া নিজেদের বিষয়-আশয় বিক্রয় করিয়া পাওনাদার ব্যাপারীদের টাকা মিটাইয়া দিতে বলিলেন। রমেশ এটর্নি, সে নিতান্ত কূটবুদ্ধি ও স্বার্থপর ব্যক্তি। সে কৌশলে ভ্রাতার সম্পত্তি বেনামী করাইয়া নিজে সর্বস্ব হস্তগত করিবার উপায় সন্ধান করিতে লাগিল। ইতি-মধ্যে একটি ঘটনা ঘটিল। রমেশের জ্বর নাম প্রফুল্ল। প্রফুল্ল তাহার একমাত্র দেবর সুরেশের পরামর্শে তাহার মাকড়ী-জোড়া পোন্ধরের নিকট বাঁধা দিয়া যোগেশের জন্ত ঔষধ আনিয়া দিতে বলিল। রমেশ ইহা জানিতে পারিয়া চুরির দায়ে সুরেশকে পুলিশ দিয়া ধরাইয়া হাজতে পুরিল। যোগেশ একথা শুনিয়া অধীর হইয়া কেবল মদ খাইয়া সকল জালা বিন্ধিত হইতে চাহিলেন। মাতা ও পত্নী আসিয়া বার বার নিবেদন করিতে লাগিল, কিন্তু ‘লোকলজ্জা’ ও ‘মাতুলশ্রান’ জলাঞ্জলি দিয়া তিনি কেবল মদ খাইয়া চলিলেন। যোগেশের মাতাল অবস্থায় রমেশ তাঁহাকে দিয়া বাড়ী বেনামী মর্টগেজ করিবার কাগজপত্র সহি করাইয়া লইল। তারপর রমেশের দুঃখভিঙ্গি-

চালিত মাতা ও জ্বীর অহুরোধে তিনি সেই কাগজপত্র রেজেষ্ট্রী করিয়া দিলেন—পাওনারগণ এইভাবে প্রতারিত হইল। কিন্তু যোগেশ এই কার্যের জন্ত গভীর অহুতপ্ত হইতে লাগিলেন এবং সকল কিছুই ভুলিয়া থাকিবার জন্ত কেবল মদের মাত্রা বাড়াইয়া চলিলেন। তিনি আর প্রকৃতিস্থ হইয়া উঠিতে পারিলেন না। ইতিমধ্যে সংবাদ পাওয়া গেল, ব্যাঙ্ক দিন পনেরর মধ্যে ‘রিকভার’ করিবে, কিন্তু রমেশ যোগেশের নিকট হইতে এই সংবাদ গোপন রাখিল।

চুরির দায়ে স্বরেশের জেল হইয়া গেল। রমেশ আপীল করিবার লোভ দেখাইয়া স্বরেশের বিষয়ের অংশ নিজে হাত করিবার উদ্দেশ্যে জেলখানায় তাহার সঙ্গে সাক্ষাৎ করিয়া কিছু সাদা কাগজপত্র সহি করিয়া আনিতে গেল, কিন্তু রমেশের সঙ্গে কালানীকে দেখিতে পাইয়া স্বরেশের সন্দেহ হইল—সে কোন কাগজপত্র সহি করিয়া দিতে অস্বীকৃত হইল। কালানী ও তাহার জী জগমণি রমেশের সকল দুষ্কার্যের সহায়ক ছিল—স্বরেশ তাহাদের চিনিত। স্বরেশের জেল হওয়ার কথা তাহার মাতা উমাহুন্দরীর নিকট গোপন ছিল, একদিন রমেশের পরামর্শে জগমণি আসিয়া তাঁহার নিকট তাহা প্রকাশ করিয়া দিল। এই আঘাতে তিনি উন্মাদ হইয়া গেলেন। মদের মাত্রা বাড়িয়া চলিতে চলিতে ক্রমে যোগেশ বদ্ধ মাতাল হইয়া পড়িলেন, চেন বড়ি বাঁধা দিয়া মদ খাইয়া রাস্তায় বাহির হইয়া মাতলামি করিতে লাগিলেন। বিখ্যাত কর্মচারী পীতাম্বর রাস্তা হইতে ধরিয়া তাঁহাকে কোন কোন দিন গৃহে লইয়া আসিত। যোগেশের জী জানদার নামে একটি বাড়ী ছিল—অভাবে পড়িয়া জানদা সেইটি বিক্রয় করিল। অল্পদিন মধ্যে পৈতৃক ভদ্রাসন হইতে বাহির হইয়া যোগেশ জী ও একমাত্র পুত্র যাদবকে লইয়া একটি ভাড়া বাড়ীতে আশ্রয় লইলেন। যোগেশ জানদার বাড়ী বিক্রয়ের টাকা মদ খাইয়া উড়াইলেন। জানদার গরনার বাক্স জোর করিয়া কাড়িয়া লইয়া গিয়া মদ খাইলেন। বালক পুত্রকে লইয়া জানদা অনাহারে দিন কাটাইতে লাগিল। প্রকৃত একদিন লুকাইয়া আসিয়া যাদবকে কিছু কিনিয়া খাইবার জন্ত চারি আনা পরস দিল, যোগেশ তাহার হাত মুচড়াইয়া সেই পরস কাড়িয়া লইয়া গিয়া মদ খাইলেন। বাড়ীর ভাড়া বাকি পড়িল দেখিয়া বাড়ী-ওয়ালী তাঁহাদিগকে বাড়ী হইতে বাহির করিয়া দিল। পথে পড়িয়া জানদার মৃত্যু হইল। যোগেশের ভবিষ্যৎ উত্তরাধিকারীকে নিহল

করিবার উদ্দেশ্যে কাদালী তাহার জ্বী জগমগির সহায়তার যাদবকে ধরিয়া লইয়া গিয়া বিষ দিয়া হত্যা করিবার চেষ্টা করিল। প্রফুল্ল নিজের রমেশের হাতে প্রাণ বিসর্জন দিয়া যাদবকে বাঁচাইল। সুরেশ জেল হইতে ফিরিল, সে পুলিশ ডাকিয়া রমেশ ও তাহার অশুচর দুইজনকে ধরাইয়া দিল। পুলিশ হাডকড়ি দিয়া তাহাদিগকে হাজতে লইয়া গেল। ‘আমার সাজান বাগান শুকিয়ে গেল’ বলিয়া যোগেশ পাগল হইয়া পথে পথে ঘুরিতে লাগিলেন।

ব্যাক ফেল হওয়ার আকস্মিক দুঃসংবাদই এই নাট্যকাহিনীর সমগ্র বিয়োগান্তক ঘটনা-সমূহের মূল; অথচ ব্যাক যে সত্যই ফেল হইয়াছিল, তাহাও নহে, পনের দিন পরই ‘রিকভার’ করিবে বলিয়া শোনা গিয়াছিল, কিন্তু এই সময়ের মধ্যেই কাহিনীর বিয়োগান্তক ঘটনা বহুদূর অগ্রসর হইয়া গিয়াছিল—তাহা আর প্রতিরোধ করা সম্ভব হয় নাই, করিবার চেষ্টাও করা হয় নাই। এই প্রকার আকস্মিক কোন বাহ্য ঘটনা যে কোন ট্র্যাজিডির ভিত্তি হইতে পারে না, সে’ কথা পূর্বে আলোচনা করিয়াছি। অতএব উক্ত কাহিনীর মধ্যে যথার্থ ট্র্যাজিডির যে কোন উপাদান নাই, তাহা স্বীকার করিতেই হয়; সুতরাং আমরা উচ্চাঙ্গের বিয়োগান্তক নাটকের মধ্যে ‘ট্র্যাজিক রিলিফ’ বলিতে যাহা পাই, এই নাটকের মধ্যে তাহা পাই না।

এই নাট্যকাহিনীর বিয়োগান্তক ফল কার্যকর হইবার পক্ষে আর একটি প্রধান বাধা এই যে, বিয়োগান্তক নাটকের মধ্যে ভাগ্যের যে বিপর্যয় দেখান হয়, ইহার মধ্যে তাহা নাই বলিলেই চলে। যোগেশকে যদি এই নাট্য-কাহিনীর নায়ক বলিয়া ধরিয়া লই, তাহা হইলেও দেখিতে পাই যে, তাহার জীবনের সুখ-সমৃদ্ধির অংশ নাট্যকাহিনীর পূর্ববর্তী এবং কেবলমাত্র যোগেশের মূখের কথা দ্বারা তাহা প্রকাশ পাইয়াছে—প্রকৃত নাট্যিক দৃষ্টের ভিতর দিয়া তাহা প্রকাশ পায় নাই। ‘আমার সাজান বাগান শুকিয়ে গেল’ ইহা যোগেশের মূখের কথা, ‘সাজান বাগান’টি আমরা চোখে দেখিতে পাইলাম না বলিয়া ইহা যে কেমন করিয়া শুকাইয়া গেল তাহাও প্রত্যক্ষ ভাবে বুঝিতে পারিলাম না—ইহার কেবল মাত্র ‘শুক’ দিকটাই আমরা গোড়া হইতে দেখিলাম—এই কারণেই কাহিনীর বিয়োগান্তক ফল দর্শকের উপর কার্যকর হইতে পারে না—তবে দুর্ভটনার পর দুর্ভটনা চোখের সামনে সংঘটিত হইতে দেখিতে পাইয়া দর্শক অভিভূত হয় সত্য, কিন্তু তাহা ট্র্যাজিডির ক্রিয়া নহে—পথে ঘাটে

কাহারও কোন আকস্মিক দুর্ঘটনা ঘটিলে যেমন মাহুৰ স্বাভাবিক একটা সহানুভূতিতে অভিভূত হয়, ইহা তাহাই ; ইহাতে উচ্চাঙ্গের নাট্যরস কিছুই নাই। এই নাট্যকাহিনীর প্রথম হইতেই যোগেশকে আমরা মত্তপ রূপেই পাইয়াছি। ইহার প্রথম অঙ্কের প্রথম দৃশ্যেই জ্ঞী জ্ঞানদা তাঁহাকে এই জন্ত অহুযোগ দিয়া বলিতেছে, ‘তোমার সব গুণ—ঐ একটু ঢুক করে খাওয়া কেন ? আগে দিনে ছিল না, এখন আবার দিনেও একটু হয়েছে ; ঐ এক কাঁচা চন্ডামেন্ডর মুখে না দিলেই নয় ?’ মত্তপানের জন্ত জ্ঞীর এই অহুযোগ লইয়াই যোগেশ এই নাট্য-কাহিনীতে প্রবেশ করিলেন। অতএব তাঁহার শোচনীয় পরিণতির জন্ত যোগেশ কতদূর সহানুভূতি পাইতে পারেন, তাহাও বিবেচ্য। যোগেশের সাংসারিক দুর্ভাগ্যের সূচনা হইতেই কাহিনীর উন্মেষ এবং এই দুর্ভাগ্যের পূর্ণতার মধ্যেই ইহার পরিসমাপ্তি—ইহাতে কোন দ্বন্দ্ব নাই, অবস্থার সঙ্গে সংগ্রাম করিবার কোন প্রয়াস নাই—নিরবচ্ছিন্ন ঘটনা-প্রবাহে গা ভাসাইয়া দেওয়াই ইহার বৈশিষ্ট্য। ইহার মধ্য দিয়া যেমন অবস্থাগত কোন বৈপরীত্য দেখান সম্ভব হয় নাই, তেমনই অবস্থার সঙ্গে সংগ্রাম দ্বারা ঘটনাগত বিকোভ সৃষ্টি করিবারও চেষ্টা করা হয় নাই—ইহা একটানা দুঃখের পাঁচালী মাত্র, অতএব এই কাহিনীর মধ্যে নাট্যগুণ কিছুই আশা করা যায় না।

যোগেশকেই এই বিয়োগান্তক নাটকের নায়ক বলা যাইতে পারে। যদিও তাঁহার মৃত্যুর ভিতর দিয়া কাহিনী সমাপ্ত হয় নাই, তথাপি যেখানে আসিয়া কাহিনী শেষ হইয়াছে, সেখানেই মৃত্যুর ছায়া তাঁহার উপর পড়িয়াছে। অবস্থার বিরুদ্ধে সংগ্রাম করিবার শক্তি বিয়োগান্তক নাটকের নায়ক-চরিত্রের একটি প্রধান গুণ। পূর্বেই বলিয়াছি, যোগেশের চরিত্রে সেই গুণ নাই। জ্ঞী জ্ঞানদা বলিয়াছে, ‘তোমার সব গুণ’—কিন্তু এই গুণের সকল অংশই কাহিনীর পূর্ববর্তী, প্রকৃত কাহিনীর মধ্যে তাহার কোন পরিচয় অবশিষ্ট নাই, কাহিনীর মধ্যে মাতলামির নিকট তাঁহার কোন গুণ আর ঘোঁষিতে পারে নাই, মত্ত অবস্থায় তিনি বৃদ্ধা মাতার প্রতি কর্তব্যে অবহেলা করিয়াছেন, পুত্রকে অবজ্ঞা করিয়াছেন, জ্ঞীকে প্রহার করিয়াছেন। অতএব তাঁহার চরিত্রের প্রতি আকৃষ্ট হইবার মত কিছু নাই, সেইজন্ত স্বভাবতঃই তাঁহার দুঃখ-দুর্দশার জন্ত পাঠকের আন্তরিক সহানুভূতির সঞ্চার হইতে পারে না। ইহা বিয়োগান্তক নাটকের নায়ক চরিত্র-পরিকল্পনার যে একটি গুরুতর ত্রুটি, তাহা সহজেই অনুমান করা যাইতে পারে। মত্ততা হইতে মুক্ত করিয়া কণিকের জন্তও



নাট্যকার এখানে তাঁহাকে দেখান নাই, সেইজন্য তাঁহার স্বাভাবিক গুণগুলি সকলই প্রচ্ছন্ন হইয়া আছে এবং কেবল মস্ততার মধ্যে মধ্যে তাঁহার মুখের বক্তৃতায় তাঁহার পূর্ববর্তী জীবনের সাধুতার কথা তাঁহাকর্তৃক যাহা উক্ত হইয়াছে, তাহাও গভীরভাবে পাঠকের অন্তর স্পর্শ করিতে পারে না ; কারণ, মাতালের প্রতি আন্তরিক সহানুভূতি-সৃষ্টি কষ্টসাধ্য। তবে মাতলামির মধ্য দিয়া তাঁহার আত্মবিশ্বাস সঙ্কানের যথেষ্ট সন্দেহ কারণ যদি দেখান হইত, তাহা হইলে তাহা কতকটা সম্ভব হইতে পারিত ; যোগেশের জীবনের মত্তসম্পর্ক-হীন নিরলস অংশ যদি নাট্যকার এখানে উপস্থিত করিতেন, তবে তাঁহার পরবর্তী জীবনের দুর্ভাগ্যের জন্য কতকটা সহানুভূতি সৃষ্টি সম্ভব হইলেও হইতে পারিত। কিন্তু পূর্বেই বলিয়াছি, প্রথম অঙ্কের প্রথম দৃশ্যেই যোগেশ মত্তপানের জন্য জ্বর অনুযোগ ভাঙ্গন হইয়াছেন। অতএব তাঁহার উপর পাঠকের সহানুভূতির কথা আসেই না।

যোগেশের মাতলামির কতকগুলি চিত্র অতিরঞ্জিত বলিয়া অত্যন্ত পীড়া-দায়ক মনে হইতে পারে। উপবাসী পুত্রের হাত মুচড়াইয়া পরসা কাড়িয়া লইয়া মদ খাওয়া, জীকে প্রহার করিয়া তাহার যথাসর্বস্ব কাড়িয়া লইয়া মদ কিনিয়া খাওয়া, পথে পথে পরসা ভিক্ষা করিয়া মদ কিনিয়া খাওয়া ইত্যাদি যে সকল চিত্র ইহাতে বর্ণিত আছে, তাহা স্ফুটভাবে যোগেশের জীবনের ট্রাজিডি অপেক্ষা প্রত্যক্ষভাবে মত্তপানের সাধারণ কুফলই বর্ণনা করিয়াছে। মত্তপানের বিরুদ্ধে সে-যুগে বাংলার সমাজে যে-সকল সমাজহিতকর আন্দোলন প্রবর্তিত হইয়াছিল, যোগেশের এই চিত্রগুলি তাহাদেরই উদ্দেশ্য প্রচারের সাহায্য করিয়াছে মাত্র—কোন উচ্চ শিল্পগত দাবী পূরণ করে নাই। সেইজন্যও এই নাটকখানি জনসাধারণের মধ্যে এককালে অত্যন্ত জনপ্রিয় হইয়া উঠিয়াছিল।

এই নাটকের মধ্যে রমেশের চরিত্রটি অস্বাভাবিক হইয়াছে। শিক্ষিত এটনি বলিয়া নাট্যকার তাহার পরিচয় দিয়াছেন, কিন্তু তাহার কাব্যবলীর ভিতর দিয়া তাহার এই পরিচয় বিন্দুমাত্রও প্রকাশ পায় নাই। সে বৃদ্ধা মাতার প্রতি কর্তব্যজ্ঞানশূন্য, রেহাইল জ্যেষ্ঠভ্রাতার প্রতি প্রহ্লাতভিত্তিহীন, কনিষ্ঠভ্রাতার প্রতি রেহাইল, পত্নীর প্রতি প্রেমহীন ; শুধু তাহাই নহে, বহুতে নারী ও শিশু হত্যা করিতে সে পশ্চাৎপদ নহে—স্বার্থই তাহার একমাত্র লক্ষ্য। এই স্বার্থের অধেষণে সে বিকারগ্রস্ত রোগীর মত নাটকের প্রথম হইতে শেষ

পৰ্শ্ব আচরণ করিয়া গিয়াছে। পারিপার্শ্বিক অবস্থাজাত দোষ ও গুণের সংমিশ্রণে যে মানুষ মাত্রেই চরিত্র গঠিত হইয়া থাকে, তাহা নাট্যকার এখানে বিশ্বৃত হইয়াছেন। রমেশ এখানে যেন অত্যাচারের একটি বস্তুদানব স্বরূপ; তাহার প্রাণ নাই, মানবিক কোন অনুভূতি নাই, তাহাকে দম দিয়া রক্তমাংসের উপর ছাড়িয়া দেওয়া হইয়াছে এবং যতক্ষণ পৰ্শ্ব তাহার সেই দম না ফুরাইয়াছে, ততক্ষণ পৰ্শ্ব সে নিবিচারে কোনদিকে না তাকাইয়া অত্যাচারের গর অন্তার করিয়া চলিয়াছে। পরিবারস্থ সকলকে ত্যাগ করিয়া, এমন কি পত্নীকেও হত্যা করিয়া যে স্বার্থ, তাহা কেমন স্বার্থ? শৈশবে পিতৃহীন হইয়া যোগেশ কর্তৃক সে এতদিন প্রতিপালিত ও যথাপযুক্ত শিক্ষিত হইয়াছে, তাহার কোনও পরিচয় কি সে তাহার আচরণে প্রকাশ করিয়াছে? পত্নীকে হত্যা করিয়া, অসহায় শিশু ভ্রাতুষ্পুত্রকে বিব দিয়া সে কোন্ স্বার্থ সিদ্ধি করিতে গিয়াছিল? কিন্তু নাট্যকার ত' তাহাকে মাতাল কিংবা উন্মাদ বলিয়াও বর্ণনা করেন নাই। সে ধীরভাবেই এই সকল অন্ত্যায় আচরণ করিয়া গিয়াছে, কোন সাময়িক উত্তেজনা কিংবা কাহারও প্ররোচনার বশবর্তী হইয়া কিছু করে নাই। স্বার্থের জগৎ ব্যতীতও প্রত্যেক মানুষকেই ঘিরিয়া এমন একটি জগৎ আছে, যেখানে সে তাহার অন্তরের সহজ পরিচয়টি লাভ করিয়া থাকে—হিংসা, ঘেব, স্বার্থবোধ প্রভৃতির মত সেখানে স্নেহ, মমতা, প্রেমও স্বতঃই বিকাশ লাভ করে—ইহাদের সকলের সংমিশ্রণেই মানব-চরিত্রের পরিপূর্ণতা। যে যত বড় স্বার্থপরই হউক, একদিন না একদিন হইলেও কোন অনুকূল মুহূর্তের সুযোগে তাহার কোন না কোন সঙ্গুণের বিকাশ না হইয়া যায় না। সেক্সপীয়রের নরমাংসলোলুপ ও কুসীদজীবী শাইলক নিজের পলায়িতা কস্তার জন্ত বেদনা অনুভব করিয়াছে, এখানে সে রক্তমাংসের মানুষ এই পরিচয়টির ভিতর দিয়া তাহার চরিত্রটি পূর্ণতা লাভ করিয়াছে। কিন্তু গিরিশচন্দ্র এখানে একদেশদর্শী—রমেশকে সকল দিক হইতে নিন্দার ভাজন করিবার জন্য তাহাকে মানুষ না করিয়া যন্ত্র করিয়াছেন—কিন্তু তাহাতে তাঁহার উদ্দেশ্য ব্যর্থ হইয়াছে।

কনিষ্ঠ ভ্রাতা হরেশের চরিত্রের মধ্যে কতকটা মানবিক গুণের অন্তিভব অনুভব করা যায়। সন্দেহে সে নষ্ট হইয়াছে সত্য, অর্থের প্রয়োজনে কুসীদজীবীর সঙ্গে তাহার সংস্রব হইয়াছে, কিন্তু সে অমানুষ নয়। তাহার পিতৃভ্রাতা জ্যেষ্ঠ ভ্রাতার জন্ত মাতৃসমা জ্যেষ্ঠা ভ্রাতৃবধূর জন্ত ও বৃদ্ধা মাতার

অন্ত তাহার স্বাভাবিক অশুভূতি আছে—চরিত্রটি সংক্ষিপ্ত বলিয়াই নাট্যকার ইহার উপর অনাবশ্যক কোন প্রকার জোর দেন নাই—সেইজন্যই ইহার স্বাভাবিকতা নষ্ট হয় নাই।

কাদালী ডাক্তার এই নাটকের অগ্রতম স্বাভাবিক চরিত্র ; সে রমেশের সকল দুর্কারের সহায়ক এবং তাহারই মত অভ্যাচারের একটি যন্ত্র-দানব—কোন রক্তমাংসের স্পর্শ তাহার চরিত্রেও নাট্যকার ফুটাইয়া তুলিতে পারেন নাই। সে নাটকের খল বা villain চরিত্র, কিন্তু প্রত্যেক ট্রাজিডিরই খল চরিত্রের দুর্কারের কোন না কোন ভিত্তি থাকে ; দুর্কারটি যত কঠিন হয়, ইহার ভিত্তিটিও তত শক্ত হয়। হীরা কুলকে বিষ দিয়াছিল—হীরা যে এই কার্য করিতে পারে, তাহা দেখাইবার জন্য বক্সিমচন্দ্র কাহিনীর সূচনা হইতেই এই বিষয়ে অভ্যস্ত সাবধানতার সঙ্গে অগ্রসর হইয়াছেন। তিনি হীরার সঙ্গে কুলের এমন এক স্বার্থ আনিয়া জড়াইয়াছেন, যেখানে হীরার মত চরিত্রের পক্ষে কুলকে বিষ দেওয়া কিছুতেই অস্বাভাবিক বলিয়া মনে হইতে পারে না। কিন্তু রমেশের স্বার্থসিদ্ধির জন্য তাহার কথায় কাদালী যোগেশের বালক-পুত্র যাদবকে নির্বিচারে বিষ দিল—অথচ রমেশের সঙ্গে কাদালীর সম্পর্ক বেশি দিনেরও নহে, কিংবা তেমন গভীরও নহে। যোগেশের পরিবারের বিরুদ্ধে তাহার ব্যক্তিগত কোন আক্রোশও নাই। জাল, জুয়াচুরি, বিষ-প্রয়োগে শিওহতা ঘেন কাদালীর অহৈতুক ক্রীড়ামাত্র—নাট্য-কাহিনীর মধ্যে এই সকল বিষয়ের সুগভীর গুরুত্ব সম্পর্কে নাট্যকার সম্যক্ অবহিত হন নাই বলিয়াই মনে হয়।

জগমণির চরিত্র কেবলমাত্র স্বাভাবিক নহে—অসঙ্গত ও অসম্ভব। সে নারী ও কাদালীর স্ত্রী বলিয়াই ভূমিকা-লিপিতে পরিচয় আছে, কিন্তু তাহার আচরণ ও কথাবার্তার ভিতর দিয়া তাহাকে সর্বদাই পুরুষ বলিয়াই ভ্রম হয়। দুর্কারে কাদালী অপেক্ষা সে অধিকতর বুদ্ধিমতী এবং এক কথায় বলিতে গেলে রমেশের মত এটর্নি ও কাদালীর মত ধূর্তকেও সে অনেক কিছু শিখাইয়াছে। এই প্রকার মানসিক ব্যাধিগ্রস্ত স্ত্রী-চরিত্র সাহিত্যে দেখা যায় না। সে নারী, কিন্তু তাহার স্বাভাবিক নারীপ্রবৃত্তির কোন পরিচয় তাহার মধ্য দিয়া প্রকাশ পায় নাই, বরং তাহার প্রত্যেকটি আচরণই স্বাভাবিক নারী-প্রবৃত্তির বিরোধী—সেইজন্যই ইহাকেও বিকারগ্রস্ত চরিত্র বলিয়া বোধ হয়।

রমেশের জী প্রফুল্ল একটি আদর্শ জী-চরিত্র—সে সরলতার প্রতীক, কাহারও সঙ্গে তাহার কোন বিরোধ নাই—সকলকে স্নেহ-মমতা ও ভক্তিপ্রদা করিয়া এবং সকলের নিকট হইতে তাহা নিজেও লাভ করিয়া সে খুশী। কেবলমাত্র স্বামী রমেশের সঙ্গে তাহার সম্পর্কটি সহজ এবং স্বাভাবিক নহে ; কারণ, পূর্বেই বলিয়াছি, রমেশ বিকার-গ্রস্ত রোগীর মত সর্বত্র আচরণ করিয়াছে—জীর সঙ্গেও তাহার কোন ব্যতিক্রম দেখা যায় না।

এই নাটকের নাম ‘প্রফুল্ল’, কিন্তু এই নামকরণ সার্থক নহে ; কারণ, প্রফুল্ল কে কল্প করিয়া ইহার কাহিনী নিয়ন্ত্রিত হয় নাই, কিংবা ইহার ঘটনা-শ্রোত ও প্রফুল্ল কোনদিক দিয়াই বোধ করিতে পারে নাই। এমন কি, যদি বুদ্ধিতাম যে, তাহার মৃত্যু দ্বারাও রমেশ সত্যে প্রতিষ্ঠিত হইয়াছে, তথাপি এই নামকরণের কতক সার্থকতা খুঁজিয়া পাইতাম ; কিন্তু তাহাও হয় নাই, নিষ্পাপ ও সরলতার প্রতিকৃতি এই আনন্দ-প্রতিমাটিকে স্বহস্তে মুচুড়াইয়া ভাঙিয়া ফেলিয়া দিয়াও হতভাগ্য রমেশ কোন সত্যচৈতন্য লাভ করিতে পারে নাই—অতএব প্রফুল্ল এই নাট্য-কাহিনীর মধ্যে কোন সক্রিয় অংশ গ্রহণ করিতে আসে নাই, সে এই বিরোগাস্তক ঘটনার একজন দ্রষ্টা হিসাবেই আসিয়াছিল ; সে দেখিয়াছে,—আর কান্নিয়াছে ; তারপর একদিন শ্বাসরুদ্ধ কণ্ঠে এই নিষ্ঠুর সংসার হইতে বিদায় লইয়া গিয়াছে—নাট্য-কাহিনীর মধ্যে সে কোন সক্রিয় অংশ গ্রহণ করে নাই।

গিরিশচন্দ্রের সর্বাধিক পরিচিত সামাজিক নাটক সম্বন্ধে প্রশংসার কথা কিছুই বলিতে পারা গেল না ; ইহার কারণ, পূর্বেই বলিয়াছি, গিরিশচন্দ্রের প্রতিভা সামাজিক নাটক রচনার প্রতিকূল ছিল—পৌরাণিক নাটক রচনায় তাঁহার যে প্রতিভার স্বাভাবিক বিকাশ হইয়াছে, সামাজিক নাট্যরচনায় তাহাই আড়ষ্ট হইয়াছিল ; তাঁহার পরবর্তী আরও কয়েকখানি সামাজিক নাটকও এই উক্তিই সমর্থন করিবে। ইহা দীনবন্ধুর ‘নীল-দর্পণ’ নাটকের অল্পকরণে রচিত। যোগেশের ভূমিকায় নাট্যকার স্বয়ং অভিনয় করিয়া সমসাময়িক কালে নাটকখানির ব্যাপক প্রচারের সহায়তা করিয়াছিলেন।

‘হারানিধি’ গিরিশচন্দ্রের একখানি মিলনাস্তক সামাজিক নাটক। ইহার বিষয়-বস্তুও গিরিশচন্দ্রের অন্ত্যস্ত সামাজিক নাটকেরই অল্পরূপ। বাল্যবন্ধু ধনী ও ছুচরিত্র মোহিনীমোহনের বিবাহসম্বন্ধে কলিকাতার মধ্যবিত্ত গৃহস্থ হরিশ কি ভাবে বিপন্ন হইয়া পড়িয়া অবশেষে অল্পতপ্ত সেই বন্ধুর সহিত পুনর্মিলিত

হয়, তাহারই কাহিনী ইহাতে ব্যক্ত হইয়াছে। চরিত্রগুলি অধিকাংশই রক্ত-মাংসের সম্পর্কহীন। হরিশের পুত্র নীলমাধবের চরিত্রের উপর দীনবন্ধু মিত্র প্রণীত 'নীল-দর্পণ'-এর নবীনমাধবের প্রভাব বিশেষভাবেই অমুত্থত হয়। কেবলমাত্র দলিল, রেহান, জামীন, নীলাম, ডিক্রি, ক্রোক, দখল ইত্যাদি মামলা-মোকদ্দমা সম্পর্কিত বিষয়ের মধ্যেই হরিশের ভাগ্য পরিবর্তন নিবন্ধ রহিয়াছে—প্রকৃত নাট্যিক ক্রিয়ার মধ্য দিয়া তাহা প্রত্যক্ষ হইয়া উঠিতে পারে নাই, সেইজন্য এই মিলনাস্তক নাটকের ফল তত কার্যকরী বলিয়া মনে হয় না। হরিশের দূর সম্পর্কীয় ভ্রাতা নব, ও মোহিনীর রক্ষিতা কাদম্বিনী এই নাটকের দুইটি আদর্শ সাধুচরিত্র, ইহাদের সহায়তায় মিলন নিষ্পন্ন হইয়াছে, কিন্তু নাটকের মধ্যে চরিত্র দুইটির সংযোগ খুব নিবিড় নহে; বিশেষতঃ চরিত্র দুইটির অস্বাভাবিকতা অত্যন্ত পীড়াদায়ক হইয়া উঠিয়াছে। অঘোর কলিকাতার বাটপাড়ের একটি প্রতিমূর্তি। মোহিনী ও অঘোরের চরিত্রের আকস্মিক পরিবর্তনের উপরই নাটকের মিলনাস্তক পরিণতি নির্ভর করিয়াছে, অথচ ইহাদের এই পরিবর্তনের কারণ খুব স্পষ্ট ও সুস্পষ্ট নহে। গিরিশচন্দ্রের সামাজিক নাটকের মধ্যে বিয়োগান্তক নাটকই যে মিলনাস্তক নাটক অপেক্ষা কতকটা শক্তিশালী, তাহা এই নাটকখানি হইতেই প্রমাণিত হইবে।

দৃষ্টান্তঃ বাঙ্গালীর পারিবারিক জীবনের উপর ভিত্তি করিয়া রচিত গিরিশচন্দ্রের 'মায়াবলান' নাটকখানি একখানি পূর্ণাঙ্গ বিয়োগান্তক রচনা; ইহার কাহিনীটি সংক্ষেপে এই—

কালীকিঙ্কর বহু একজন প্রবীণ ভদ্রলোক, তিনি বিপত্নীক। সংসারে এক পুত্র ছিল, তাহার দিকে তাকাইয়া দ্বিতীয় বার দার-পরিগ্রহ করেন নাই। যথাকালে পুত্রের বিবাহ দিয়াছিলেন, কিন্তু পুত্র ও পুত্রবধূ উভয়েই অকালে কালগ্রাসে পতিত হইল। কালীকিঙ্কর তখন জ্ঞানচর্চায় সময় অতিবাহিত করিতে লাগিলেন, এক নিরাশ্রয়া বৈষ্ণবী-কন্তাকে নিজের কন্টার মত লালন পালন করিতে লাগিলেন, তাহাকে নানা বিদ্যায় পারদর্শিনী করিয়া তুলিলেন, বৈষ্ণবী-কন্টার নাম রঙ্গিনী, বৈষ্ণবীর নাম বিম্ব। কালীকিঙ্করের দুই জ্যেষ্ঠ পুত্র ও এক ভাগিনের ছিল। জ্যেষ্ঠ ভ্রাতার মৃত্যুর পর জ্যেষ্ঠ পুত্র দুইটিকে নিজেই প্রতিপালন করিতেছিলেন, মাতৃপিতৃহীন ভাগিনেরটিকেও শৈশব হইতেই প্রতিপালন করিয়াছিলেন। জ্যেষ্ঠ পুত্র দুইটির নাম বাদব ও

মাধব এবং ভাগিনেয়ের নাম হলধর। ভ্রাতৃপুত্র দুইজন বিবাহিত, কিন্তু হলধর অবিবাহিত। যাদবের জ্বর নাম নিস্তারিণী ও মাধবের জ্বর নাম মন্দাকিনী। কালীকঙ্করের আর একজন বিধবা ভ্রাতৃপুত্র-বধূ ছিল, তাহার নাম অন্নপূর্ণা। অন্নপূর্ণা সর্বজ্যোষ্ঠা এবং সে-ই বুদ্ধ খুড়খুড়কে পিতার মত যত্ন করিত। স্বামিপরিত্যক্ত হইয়া নিস্তারিণী ও মন্দাকিনী পিত্রালয়ে বাস করিত, তাহারা দুই সহোদরা ভগিনী। কালীকঙ্করের সংসার-জীবন নির্বিঘ্নেই কাটিতেছিল, কিন্তু তাহার প্রতিবেশী সাতকড়ি ইহার মধ্যে দুইগ্রহের মত প্রবেশ করিল। সে যাদব ও মাধবকে তাহাদের পিতৃব্য কালীকঙ্করের বিরুদ্ধে প্ররোচিত করিতে লাগিল, তাহার ফলে কালীকঙ্করকে বিষপ্রয়োগে হত্যা করিয়া সকল বিষয়-সম্পত্তি তাহার নিকট হইতে নিজেরা গ্রহণ করিবার জন্ত যড়যন্ত্র করিতে লাগিল। গণপতি শর্মা নামক এক গণক বিষ যোগাইল। পোটের সঙ্গে বিষ মিশাইয়া রাখা হইল। অন্নপূর্ণা বিষের কথা কিছু না জানিয়া কালীকঙ্করের কথামত তাহার খাইবার পূর্বে সেই পোটের বোতল তাহার হাতে দিল, খাইয়া কালীকঙ্কর অট্টেতন্ত হইয়া পড়িলেন, কিন্তু শেষ পর্যন্ত প্রাণে বাঁচিয়া গেলেন। এই ঘটনার স্মৃতি ধরিয়া পুলিশ আসিল এবং সাতকড়ি ও তাহার এটর্নিদের সহায়তায় যাদব-মাধবের পারিবারিক স্বার্থদ্বন্দ্ব নানা বিচিত্র গতিতে অগ্রসর হইতে লাগিল। জ্যোষ্ঠা বধূ অন্নপূর্ণার কলঙ্কিনী অপবাদ রটিল, ইহাতে সে গৃহত্যাগ করিয়া গেল, বিন্দু বৈষ্ণবী তাহার সন্ধানে বাহির হইল; যাদব ও মাধব নিজেদের ভুল বুঝিতে পারিয়া অমৃতগু চিতে নিজেরাও অন্নপূর্ণার সন্ধান করিতে গেল, ছদ্মবেশে তাহাদের জীর্ণ ও তাহাদের সঙ্গিনী হইল। পতি-পাগলিনী হইয়া একাকিনী পথে পথে ঘুরিয়া যখন অন্নপূর্ণার জীবনের অন্তিম মুহূর্ত উপস্থিত হইয়াছে, তখন বিন্দু বৈষ্ণবী তাহার সাক্ষাৎ পাইল, ক্রমে একে একে সকলেই তাহার শ্মশান-শয্যাপার্শ্বে আসিয়া সমবেত হইল। সকলের চোখের সম্মুখে অন্নপূর্ণা অন্তিম নিঃশ্বাস ত্যাগ করিল। গণপতি শর্মা আসিয়া সেখানে বিষপানে আত্মহত্যা করিয়া নিজের প্রায়শ্চিত্ত করিল।

গিরিশচন্দ্রের সামাজিক নাট্যরচনার প্রধান বৈশিষ্ট্যগুলি এখানে সকলই সুস্পষ্টভাবে প্রকাশ পাইয়াছে। পারিবারিক স্বার্থদ্বন্দ্বজাত মামলা-মোকদ্দমা, ঋণ-ডিক্রিজারী, উইল ইত্যাদির মধ্য দিয়া পরিকল্পিত আকস্মিক ভাগ্য-বিশেষের উপর ভিত্তি করিয়াই গিরিশচন্দ্রের সামাজিক নাটকগুলি প্রধানতঃ

রচিত হইয়াছে;—‘মায়াবসান’ নাটকে তাহার সকলগুলি দিকের সঙ্গেই সাক্ষাৎকার লাভ করা যায়। ইহার মধ্যে বাহিরের দৃশ্যই চরিত্রগুলির অন্তরের সৌন্দর্য আচ্ছন্ন করিয়া দিয়াছে—এমন কি, যে নারীচরিত্রের মধ্য দিয়া বাঙালী পারিবারিক জীবনের নিজস্ব রূপটি সাধারণতঃ ধরা পড়ে, ইহাতে সেই নারীচরিত্রগুলিকেও বাহিরের বিক্ষোভের মধ্যে আনিয়া স্থাপন করিবার ফলে ইহাদেরও কোন বৈশিষ্ট্য ইহাতে প্রকাশ পায় নাই। অতএব বাংলার নিজস্ব সামাজিক জীবনের পরিবেশের মধ্যে গিরিশচন্দ্রের এই নাটকটির পরিকল্পনা করা হয় নাই বলিয়া এদেশের যথার্থ সমাজ-জীবনের কোন পরিচয় ইহার মধ্য দিয়া প্রকাশ পায় নাই।

কালীকঙ্কর নাটকের প্রধান চরিত্র, তাঁহাকে নাটকের নায়ক বলা যাইতে পারে। কিন্তু এই চরিত্রটি আত্মপূর্বিক আদর্শবাদের উপর প্রতিষ্ঠিত। ইহার মধ্যে রক্তমাংসের কোন সম্পর্ক অনুভব করা যায় না। তিনি তাঁহার জীবনের আদর্শ সম্পর্কে নাটকের উপসংহারে বলিতেছেন, ‘তোমায় এতদিন উপদেশ দিয়েছি—পরের উপকার করো; আমিও পরহিতে জীবন উৎসর্গ করেছিলাম। কিন্তু শাস্তি পাইনি কেন জানো? মুখে বলতেম্—নিকাম ধর্ম—নিকাম ধর্ম; কিন্তু অভিমান ফলকামনা ছাড়ে না। স্বধ-আশায় পরহিত করেছি, ধর্ম উপার্জন করতে পরহিত করেছি, আত্মোন্নতির জন্ত পরহিত করেছি,—ফলকামনায় পরহিত করেছি। আজ গলাজলে সব বিসর্জন দিয়ে পরকার্যে রইলেম; রইলেম কি—জগতে মিশ্লেম।’ (৫।৩)

নিকাম কর্মের আদর্শ প্রচার করাই এই নাটকখানির প্রধান উদ্দেশ্য। কালীকঙ্করের ভিতর দিয়া এই আদর্শই প্রচার করা হইয়াছে, তাঁহার আর কোন পরিচয় এই নাটকের মধ্যে পরিস্ফুট হয় নাই। একটি স্ত্রী-চরিত্রের ভিতর দিয়াও এই একই আদর্শ প্রচার করা হইয়াছে, তাহা কালীকঙ্করের শিষ্য রঞ্জিনীর চরিত্র। রঞ্জিনী শিষ্যা হইয়াও আর এক দিক দিয়া কালীকঙ্করের গুরু—সে তাঁহাকে ক্রমাগত শিক্ষা দিয়াছে। এইভাবে নিকাম কর্মের আদর্শ ও ক্রমাগতের মাহাত্ম্য প্রচার লইয়াই প্রধানতঃ এই নাটক রচিত হইয়াছে বলিয়া বোধ হইবে।

একান্ত আদর্শাত্মরক্তির জন্ত এই নাটকের কোন চরিত্রসৃষ্টিই সার্থকতা লাভ করিতে পারে নাই। ইহাতে সর্বাপেক্ষা অসঙ্গত কালীকঙ্করের সহিত রঞ্জিনীর সম্পর্ক। রঞ্জিনী পতিতালয় হইতে উদ্ধারপ্রাপ্ত এক বৈষ্ণবী যুবতী

কল্পা, সে কালীকিরের শিষ্টা, কিন্তু সে কালীকিরকে ‘ভালবাসে’, মুহূর্তের অল্প তাহার সত্য্যগ করিতে চাহে না। এই ভালবাসার প্রকৃতিটি অস্পষ্ট। অবশ্য লেখক দেখাইতে চাহিয়াছেন যে, তাহা নিকাম ভালবাসা। কিন্তু এমন নিকাম ভালবাসার দৃষ্টান্ত এই প্রকার ক্ষেত্রে বড়ই অসঙ্গত বলিয়া বোধ হইবে। এইভাবে এই জী-চরিত্রটিকে নানাদিক হইতে কতকগুলি আদর্শের মধ্যবর্তী করিবার ফলে তাহার মধ্যে কোন সহজ মানবিক গুণের বিকাশ সম্ভব হয় নাই।

কালীকিরের বিধবা ভ্রাতৃপুত্রবধূ অন্নপূর্ণার চরিত্র এই নাটকের অগ্রতম প্রধান জী-চরিত্র। তাহার চরিত্রের দুইটি দিক—একটি নিকাম সেবার ও অপরটি নিকাম প্রেমের; কালীকিরকে অবলম্বন করিয়া নিকাম সেবা ও মৃত পতির স্মৃতি অবলম্বন করিয়া নিকাম প্রেমের দিক প্রকাশ পাইয়াছে। কিন্তু একটির অবসানে আর একটির উদয় হইয়াছে, দুইটিই এক সঙ্গে অগ্রসর হয় নাই। অন্নপূর্ণা নিকাম সেবার মধ্যে আত্মবিলোপ করিয়া দিয়াছিল, এমন সময় পার্থিব একটি আঘাত তাহার উপর আসিয়া পড়িল, সেই মুহূর্তেই সে এই সেবার কথা বিস্মৃত হইয়া নিকাম প্রেমের মন্ত্রে উদ্ভুক্ত হইয়া গৃহত্যাগ করিয়া গেল। এই চরিত্রটির সঙ্গে সংসারের ধূলিমাটির কোন স্পর্শ নাই, ইহার মূল্য বিচার করিবার কালে এই কথাটি বিস্মৃত হওয়া চলে না।

এই নাটকের আর দুইটি আদর্শ জী-চরিত্র নিস্তারিণী ও মন্দাকিনী। নিকাম পতিসেবার আদর্শই তাহাদের জীবনের লক্ষ্য। স্বামীরা তাহাদের সঙ্গে দুর্ব্যবহার করা সত্ত্বেও তাহাদের বিপদের সময় তাহাদিগকে সকল ভাবে রক্ষা করাই তাহাদের লক্ষ্য হইয়া উঠিয়াছিল, এই বিষয়ে তাহারা কোন দুঃখকষ্টই দুঃখকষ্ট বলিয়া মনে করে নাই।

অতএব দেখা যাইতেছে, সকল দিক দিয়া নিকাম ধর্ম প্রচারই এই নাটকের মূখ্য উদ্দেশ্য। গিরিশচন্দ্রের উদ্দেশ্যমূলক সামাজিক নাটক রচনার যাহা বৈশিষ্ট্য, ইহার মধ্যে তাহাই সর্বত্র প্রকট হইয়া উঠিয়াছে বলিয়া অস্বীকার্য হইবে।

‘প্রফুল্ল’ ও ‘হারানিধি’ গিরিশচন্দ্রের প্রথম যুগের রচনা। তারপর অনেক দিন পরন্তু তিনি আর কোনও সমস্তামূলক সামাজিক নাটক রচনার হস্তক্ষেপ করেন নাই। তিনি তাহার নাট্যরচনার দ্বিতীয় যুগ উত্তীর্ণ হইয়া একেবারে তৃতীয় বা শেষ যুগের প্রারম্ভে, ‘হারানিধি’ রচনার বৎসর পনর পর আর



একখানি এই শ্রেণীর সামাজিক নাটক রচনা করেন, তাহার নাম ‘বলিদান’। নাটকখানি উদ্দেশ্যমূলক; বাংলার পণপ্রথার বিষয় ফল নির্দেশ করিয়া একখানি নাটক রচনা করিবার জন্য তিনি স্বর্গত সারদাচরণ মিত্র কর্তৃক অনুরুদ্ধ হন। ইহার ফলস্বরূপ ‘বাংলায় কথ্য সম্প্রদান নয়—বলিদান (৫১২)’ এই কথা প্রচার করিয়া, তিনি ‘বলিদান’ রচনা করেন। উদ্দেশ্যসিদ্ধির জন্য নাটকখানি যতদূর সম্ভব রোমাঞ্চকর করিয়া ইহার প্রতি জনসাধারণের দৃষ্টি যাহাতে আকর্ষণ করা যাইতে পারে, তাহার প্রতি নাট্যকার লক্ষ্য রাখিয়াছিলেন। তাহার ফলে অতিনাট্যিক ঘটনার পরিবেশে নাটকখানি অতিরিক্ত ভারাক্রান্ত হইয়া পড়িয়াছে। নাটক হিসাবে ইহা ফ্রাট-বহুল হইলেও উদ্দেশ্যের সফলতায় ইহা বাংলার জনপ্রিয় সামাজিক নাটকগুলির অন্যতম। একজন সমালোচক বলেন, ‘বলিদানের তুল্য বর্তমান হিন্দুবিবাহসংক্রান্ত নাটক বা উপন্যাস, এমন কি প্রবন্ধ আজ পর্যন্ত বাহির হয় নাই।’ ইহার কাহিনী এই প্রকার,—

করুণাময় বহু একজন মধ্যবিত্ত চাহুরিজীবী। তাঁহার তিন কন্যা—কিরণ্ময়ী, হিরণ্ময়ী ও জ্যোতির্ময়ী এবং এক পুত্র, নলিন। করুণাময়ের পত্নীর নাম সরস্বতী। করুণাময় অনেক সন্ধান করিয়া প্রথমা কন্যা কিরণ্ময়ীর বিবাহ দিলেন—জামাতা মোহিত মাতাল ও লম্পট, শাণ্ডী বউকাটকী। স্বামী ও শাণ্ডীর নির্ধাতনে কিরণ্ময়ী অল্পদিনের মধ্যেই পিত্রালয়ে আশ্রয় লইল। দ্বিতীয় কন্যা হিরণ্ময়ী বিবাহযোগ্যা হইল। বহু সন্ধানে তাহার জন্য দ্বিতীয় পক্ষের এক রুগ্ন বর জুটিল। বিবাহের অল্পদিন পরই হিরণ্ময়ী বিধবা হইল। স্বামীর প্রথম পক্ষের পুত্রেরা সংমাকে প্রহার করিয়া তাড়াইয়া দিল। হিরণ্ময়ী পিত্রালয়ে আশ্রয় লইল। দুই কন্যার বিবাহ দিয়া করুণাময় ঋণভারগ্রস্ত হইয়া পড়িলেন। অর্থের অনটনে একমাত্র পুত্রের পড়া বন্ধ হইল। পিতার দুঃখ দেখিয়া বিধবা কন্যা হিরণ্ময়ী জলে ডুবিয়া আত্মহত্যা করিল। তখনও তৃতীয়া কন্যা অনুঢ়া। তাহারও বিবাহের বয়স হইয়া আসিল। করুণাময় তাঁহার প্রতিবেশীর এক চুচরিয়া লম্পট পুত্রের নিকট জ্যোতির্ময়ীর বিবাহ দিবার জন্য চুক্তিবদ্ধ হইলেন। অবস্থার বিপর্যয়ে পড়িয়া করুণাময় তখন এক প্রকার অপ্রকৃতিস্থ হইয়া পড়িলেন। তাঁহার প্রতি করুণা-পরবশ হইয়া এক উদার-প্রাণ শিক্ষিত ও ধনবান যুবক জ্যোতির্ময়ীকে স্বেচ্ছায় বিবাহ করিয়া তাঁহাকে কন্যাদান হইতে মুক্ত করিতে চাহিল। যুবকের নাম

কিশোর। কিশোরের সঙ্গে জ্যোতির্ময়ীর বিবাহের দিন স্থির হইল। বিবাহের লগ্নও আসন্ন হইতে চলিল; এমন সময় করুণাময়ের পূর্ব চুক্তি অনুসারে উক্ত লম্পট পুত্রের পিতা বিবাহ সভায় আসিয়া কন্যাকে তাহার পুত্রের নিকট বাগদত্তা বলিয়া দাবী করিল। করুণাময় পরম সত্যনিষ্ঠ ব্যক্তি ছিলেন। শেষ বয়সে তিনি সত্যভ্রষ্ট হইলেন বলিয়া আত্মগ্লানিতে তাঁহার হৃদয় পূর্ণ হইয়া উঠিল, অথচ তখন ফিরিবার আর উপায় ছিল না—কিশোরের সঙ্গেই জ্যোতির্ময়ীর বিবাহ হইয়া গেল; কিন্তু করুণাময় এই অনুশোচনায় সেই বিবাহের রাতেই উষ্মকনে আত্মহত্যা করিলেন; সরস্বতী পতির অনুগামিনী হইলেন। এইখানেই এই শোচনীয় বিয়োগান্তক নাট্যের যবনিকাপাত হইল।

সাধারণ নাটকের আদর্শে ‘বলিদান’র মূল্যবিচার করিবার উপায় নাই, উদ্দেশ্যমূলক রচনা হিসাবেই ইহার বিচার করিতে হয়, তাহা হইলেই ইহার পূর্ণ মর্যাদা রক্ষা করা হইবে।

করুণাময় বস্তুর পরিবারের প্রতি পাঠকের সহানুভূতি আকর্ষণ করিবার জন্ত ইহার প্রত্যেকটি চরিত্রই যেমন আদর্শরূপে উপস্থাপিত করা হইয়াছে, তেমনই তদ্ব্যতীত অগ্রাগ্র চরিত্রগুলিকে পাঠকের বিরক্তিজান্ন করিবার উদ্দেশ্যে তাহাদিগকে সকলপ্রকার দোষের আকর করিয়া চিত্রিত করা হইয়াছে। নৈতিক বিচারে এই নাটকের মধ্যে পরস্পর সম্পূর্ণ স্বতন্ত্র এই দুই শ্রেণীরই চরিত্রের পরিচয় পাওয়া যাইবে। অবিমিশ্র গুণ ও অবিমিশ্র দোষ ইহার প্রত্যেকটি চরিত্রের বিশেষত্ব। অতএব ইহাতে কোন বাস্তব প্রকৃতির মানব-চরিত্রের পরিচয় লাভ করিবার উপায় নাই। দীনবন্ধু আন্তরিকতার গুণে উদ্দেশ্যমূলক নাটকের মধ্যেও বাস্তব মানব-চরিত্র ফুটাইয়া তুলিয়াছিলেন, কিন্তু উদ্দেশ্যের প্রতি হৃগভীর আন্তরিকতা না থাকার জন্তই গিরিশচন্দ্র অন্তের অহুরোধে লিখিত তাঁহার ‘বলিদান’ নাটকে তাহা সম্ভব করিয়া তুলিতে পায়েন নাই। কিন্তু ইহাও সত্য যে, ‘নীলদর্পণ’র পর বাংলা সাহিত্যে ‘বলিদান’ই সর্বাপেক্ষা শক্তিশালী উদ্দেশ্যমূলক নাটক—তবে তাহার রচনার দিক দিয়া নহে, উদ্দিষ্ট বিষয়বস্তুর গুরুত্ব ও ব্যাপকতার দিক দিয়া। ইহার বিয়োগান্তক ঘটনাবলীর পরিকল্পনায় গিরিশচন্দ্র যে ‘নীলদর্পণ’র নিকটও অগী নহেন, তাহাও বলিবার উপায় নাই।

‘বলিদান’ নাটকের স্থানে স্থানে অতিশয়োক্তি ও অতিরঞ্জনের দোষ বিরক্তি উৎপাদন করে। কিরণময়ী শান্তদ্বীর চরিত্রের মধ্যে কোন

মানবোচিত অমুভূতি নাই—অত্যাচারের প্রাণহীন একটি যন্ত্ররূপেই লেখক তাহাকে দর্শকমণ্ডলীর সন্মুখে উপস্থাপিত করিয়াছেন। ‘প্রজ্ঞান’ নাটকে তাঁহার এই শ্রেণীর দুই একটি চরিত্র সম্বন্ধে পূর্বে আলোচনা করিয়াছি। বলিদানের ‘হুলালচাঁদ’ একান্ত অস্বাভাবিক চরিত্র—দীনবন্ধুর নিমিষাঙ্গের কীর্ণ ছায়া মাত্র। কল্পনাময় বস্তুর চরিত্র-পরিকল্পনায় লেখক কতকটা কৃতিত্ব দেখাইয়াছেন সত্য, কিন্তু তাঁহার প্রতি পাঠকের সহামুভূতি আকর্ষণ করিবার ব্যগ্রতায় লেখক তাঁহাকে একবার উন্মাদ ও তারপর আদর্শ-রক্ষায় আত্মঘাতী করিয়া শেষ পর্বন্ত ইহার মর্ধাঙ্গ রক্ষা করিতে পারেন নাই। ‘বলিদানে’র আর একটি চরিত্র সম্বন্ধে উল্লেখ না করিয়া পারা যায় না। তাহা উন্মাদিনী জোবির চরিত্র। জোবি লম্পট স্বামী কর্তৃক পরিত্যক্তা, শাশুড়ী-লাঞ্ছিতা ও বিমাতা কর্তৃক পিতৃগৃহ হইতে বিতাড়িতা; এক মাথায় এত দুঃখের বোঝা বহিয়াও তাহার অন্তরে পতিভক্তির নিষ্ঠা অক্ষুণ্ণ রহিয়াছে। বাস্তবতার দিক দিয়া কোন মূল্য না থাকিলেও আদর্শের দিক দিয়া চরিত্রটি সুন্দর। লোক-শিক্ষার যে স্মমহান আদর্শ ইহা দ্বারা প্রচারিত হইয়াছে, তাহাই এই চরিত্রটির একমাত্র আকর্ষণ।

উদ্দেশ্য-প্রণোদিত রচনা বলিয়া কিংবা চরিত্র-পরিকল্পনার এই সমস্ত ত্রুটি সম্বন্ধে একমাত্র বিষয়-বস্তুর গুণে ‘বলিদান’ অল্পদিনের মধ্যেই বিশেষ লোক-প্রীতি অর্জন করিয়াছিল। এদেশের সামাজিক ব্যবস্থার ত্রুটি নির্দেশ করিয়া বাংলা নাট্যসাহিত্যের জন্মকাল হইতেই বহু নাটক রচিত হইয়াছে সত্য, কিন্তু তাহাদের মধ্যে লঘু ব্যঙ্গের ভাবই অধিক অমুভূত হইত। ‘বলিদানে’ বাঙ্গালীর সামাজিক জীবনের একটি গভীর ক্ষতস্থান উন্মুক্ত করিয়া দেখাইতে গিয়া লেখক যে গুরুত্বপূর্ণ দৃষ্টিভঙ্গি অবলম্বন করিয়াছিলেন, তাহার গুণেই ইহা সমাজ-হিতৈষী মাত্রেই গভীর শ্রদ্ধা আকর্ষণ করিতে সক্ষম হইয়াছিল।

‘বিধবা সম্বন্ধে ঋষিদের যেরূপ ব্যবস্থা তা—শান্তি কি শান্তি’ ইহা বুঝাইতে গিয়া গিরিশচন্দ্র একখানি পূর্ণাঙ্গ সামাজিক নাটক রচনা করেন—ইহার নাম ‘শান্তি কি শান্তি’। গিরিশচন্দ্রের অন্ত্যান্ত সামাজিক নাটকের মতই ইহা হত্যা, অপমৃত্যু, জাল-জুরাচুরি, মামলা-মোকদ্দমা, নিষ্ঠুরতা, প্রবঞ্চনা ইত্যাদি অভিনাট্যিক ঘটনায় পরিপূর্ণ। মুখ্যতঃ বিধবা-বিবাহের বিষয় লক্ষ্য করিয়া ইহা রচিত হইলেও, ইহার ভিতর দিয়া গিরিশচন্দ্র মধ্যবিত্ত বাঙ্গালী পরিবারের তরুণী বিধবাদিগের জীবন-সংক্রান্ত সমস্তার দিকেই সকলের দৃষ্টি

আকর্ষণ করিয়াছেন। কাহিনীটির ভিতর দিয়া গিরিশচন্দ্রের বাদ্যালীর সামাজিক জীবন সম্পর্কে যে রক্ষণশীল মনোভাবের পরিচয় প্রকাশ পাইয়াছে, তাহা অস্বীকার করিবার উপায় নাই। কাহিনীটি সংক্ষেপে এই—

প্রসন্নকুমার কলিকাতার এক ধনী ব্যক্তি। তাঁহার বিধবা পুত্রবধূ নির্মলা তাঁহার সংসারে থাকিয়াই নিষ্ঠাবান জীবন যাপন করিতেছে। প্রসন্নকুমারের জ্যেষ্ঠ জামাতা অকালে কালগ্রাসে পতিত হইল, তাহার পত্নী ভুবনমোহিনী তাহার স্বামীর বন্ধু প্রকাশের প্রণয়-পাশে আবদ্ধ হইয়া কুপথগামিনী হইল। বিবাহের রাত্রেই প্রসন্নের কনিষ্ঠা কন্যা প্রমদাও বিধবা হইল। জ্যেষ্ঠা কন্যার অধঃপতন দেখিয়া প্রসন্নকুমার বিধবা কনিষ্ঠা কন্যাকে এক লম্পটের সঙ্গে বিবাহ দিয়া দিলেন। অর্থের জন্ত লম্পট স্বামী প্রমদাকে সর্বদা উৎপীড়ন করিত, অবশেষে একদিন তাহার গৃহ হইতে সে তাহাকে বিতাড়িত করিয়া দিল। সে গলায় ডুবিয়া মরিতে গেল, কিন্তু দৈব উপায়ে কোনমতে রক্ষা পাইল। প্রকাশের সংসর্গে ভুবনমোহিনী গর্ভিণী হইল। গর্ভপাত করিবার চেষ্টা করিয়া সে বিফল হইল। সমাজে প্রসন্নের মুখ দেখান ভার হইয়া উঠিল। প্রমদার নিরুদ্দেশ সংবাদ শুনিয়া প্রসন্নের স্ত্রী পার্বতী উদ্গাদিনী হইয়া গেলেন, প্রমদা কিরিয়া আসিলেও তাহাকে চিনিতে পারিলেন না, এই হুঃখে তাঁহার মৃত্যু হইল। হুঃখে ও মনস্তাপে প্রসন্নকুমার জ্যেষ্ঠা কন্যা ভুবনমোহিনীকে নিজেই ছুরিকাঘাতে হত্যা করিয়া নিজেও আত্মঘাতী হইলেন। অল্পতাপে দগ্ধ হইয়া প্রকাশও আত্মহত্যা করিল।

অত্যাগত আরও কয়েকটি সামাজিক নাটকের মত গিরিশচন্দ্রের ‘শান্তি কি শান্তি’ও উদ্দেশ্যমূলক রচনা। পূর্বেই বলিয়াছি, গিরিশচন্দ্র তাঁহার উদ্দেশ্যমূলক নাটক রচনায় দীনবন্ধুর ‘নীল-দর্পণ’কেই নানাভাবে অনুসরণ করিয়াছিলেন—এই নাটকখানির উপরও ‘নীল-দর্পণ’র প্রভাব অত্যন্ত স্পষ্ট। নাটকখানি দীনবন্ধু মিত্রকেই উৎসর্গীকৃত—অতএব এই প্রভাব সম্বন্ধে নাট্যকারও সম্পূর্ণ সচেতন ছিলেন। উদ্দেশ্যমূলক নাটক মাত্রেরই যে সকল ক্রটি নিতান্ত অপরিত্যাগ্য হইয়া থাকে, ইহাতেও তাহাই পূর্ণমাত্রায় প্রকাশ পাইয়াছে। গিরিশচন্দ্রের ‘প্রফুল্ল’ ও ‘বলিদান’ নাটক দুইখানির পরিবেশের সঙ্গে ইহার কোন পার্থক্য নাই—‘প্রফুল্ল’র অগমণি চরিত্র এখানে চিত্তেশ্বরী, ‘প্রফুল্ল’র পাগলা মদন ঘোষ এখানে পাগলা সদাগর—এই প্রকার আরও অনেক ছোটখাট চরিত্রেও উক্ত দুইখানি নাটকেরই প্রতিধ্বনি শুনিতে পাওয়া যায়।

বিধবা-বিবাহ সম্পর্কে বঙ্কিমচন্দ্র তাঁহার ‘কৃষ্ণকান্তের উইল’ ও ‘বিষবৃক্ষে’র ভিতর দিয়া যে মনোভাব প্রকাশ করিয়াছেন, এই নাটকখানির ভিতর দিয়া গিরিশচন্দ্রেরও সেই মনোভাবই প্রকাশ পাইয়াছে। নিষ্ঠাবতী ব্রহ্মচারিণীর জীবনের ভিতর দিয়াই বৈধবাজীবনের শাস্তি আসিতে পারে—বিধবার বিবাহের ভিতর দিয়াও নহে, কিংবা তাহার অসংস্রমের ভিতর দিয়াও নহে—এই নাটকের ভিতর দিয়া গিরিশচন্দ্রের এই মনোভাবই প্রকাশ পাইয়াছে। গিরিশচন্দ্রের মধ্যে আধ্যাত্মিক ভাবের বিকাশের যুগে যে নিকাম জীবনের আদর্শ তাঁহাকে উদ্বুদ্ধ করিয়াছিল, ইহাও সেই যুগের রচনা বলিয়া, ইহার মধ্যেও সেই ভাবই প্রভাব বিস্তার করিয়াছে—বিধবা নির্মলা চরিত্রের ভিতর দিয়া এই ভাবটি প্রকাশ পাইয়াছে। ইহাতে যে নিকাম আদর্শের বিকাশ দেখা যায়, ‘মায়াবসানে’ তাহারই উন্মেষ দেখিতে পাওয়া যাইবে। নাট্যকারের বিশেষ উদ্দেশ্য সিদ্ধির জগ্ন ইহার চরিত্রগুলির কাঁধাবলী প্রধানতঃ নিয়ন্ত্রিত হইয়াছে বলিয়া ইহার মধ্যে কোন চরিত্রসৃষ্টিই সার্থকতা লাভ করিতে পারে নাই—ইহাদের মধ্যে পাগল সন্ন্যাস ও হরমণির চরিত্র সর্বাপেক্ষা অস্বাভাবিক বলিয়া বোধ হইবে। পিতা কর্তৃক কলঙ্কিনী বিধবা কন্তাকে হত্যার বর্ণনাও স্বাভাবিকতা-বোধকে নির্মমভাবে পীড়িত করে।

মৃত্যুর অব্যবহিত পূর্বে গিরিশচন্দ্র ‘গৃহলক্ষ্মী’ নামক একখানি পূর্ণাঙ্গ সামাজিক নাটক রচনা করিয়াছিলেন, কিন্তু তাহা শেষ করিয়া যাইতে পারেন নাই। গিরিশচন্দ্রের পুত্র স্বর্গীয় সুরেন্দ্রনাথ বোধ কর্তৃক অগুরুদ্ধ হইয়া স্বর্গীয় দেবেন্দ্রনাথ বহু মহাশয় ইহার অবশিষ্ট অংশ সম্পূর্ণ করিয়া ইহা প্রকাশিত ও অভিনীত করেন। গিরিশচন্দ্রের অসম্পূর্ণ রচনা বলিয়া ইহার আলোচনা এখানে পরিত্যক্ত হইল।

বড়লাট লর্ড রিপন কলিকাতা মিউনিসিপ্যালিটিতে সর্বপ্রথম স্বায়ত্ত-শাসন-প্রথা প্রবর্তন করেন, কমিশনর নির্বাচনোপলক্ষে তখনই সর্বপ্রথম কলিকাতায় ভোট-যুদ্ধ আরম্ভ হয়। এই বিষয়-বস্তু অবলম্বন করিয়া গিরিশচন্দ্র একখানি ক্ষুদ্র প্রহসন রচনা করেন, তাহার নাম ‘ভোট-মজল’ বা ‘সজীব পুতুলো নাচ’। নাট্যকার ইহাকে ‘সাময়িক ব্যঙ্গনাট্য’ বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন। ইহা মাত্র একটি দৃশ্যে সম্পূর্ণ। ইহার মধ্যে ভোট-প্রার্থী কমিশনরদিগের মধ্যে পরস্পর প্রতিদ্বন্দ্বিতায় যে চিত্র দেওয়া হইয়াছে তাহা খুব বাস্তব ও জীবন্ত বলিয়া মনে হয় না। একজন নাচওয়ালার কতকগুলি

পুস্তলিকা-চরিত্রের সঙ্গে এক কল্পিত কথোপকথনের ভিত্তর দ্বিয়া এই চিত্রটি প্রকাশ করা হইয়াছে, সেইজন্যই চিত্রটি জীবন্ত হইতে পারে নাই।

গিরিশচন্দ্রের ‘বেঙ্গিক-বাজার’ এক অঙ্কে সম্পূর্ণ একটি ক্ষুদ্র সামাজিক গ্রহসন। নাট্যকার ইহাকে ‘বড়দিনের পঞ্চরং’ বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন। কলিকাতার বড়দিন উপলক্ষে অভিনীত হইবার মুখ্য উদ্দেশ্যই ইহা রচিত। ইহার মধ্যে রঙ বা তামাসার দিকটি হুম্বর জমিয়াছে, এতদ্ব্যতীত ইহাতে আর কিছু নাই। পিতার মৃত্যুর পর শ্রাদ্ধের ভার পুরোহিতের উপর সম্পূর্ণ ছাড়িয়া দিয়া একমাত্র কুলদ্বার পুত্র যে কি ভাবে এক বেকার ভাস্কর ও উকিলের কুমন্ত্রণায় বাগান-পার্টির আয়োজন করিয়াছিল এবং সেই পার্টি-স্থলে দুই মাতাল গোরার অভ্যাসের ফলে তাহা যে কি ভাবে পণ্ড হইয়াছিল, তাহারই হাস্যকর কাহিনী এই ‘পঞ্চরং’-এর ভিত্তি। ইহার কোন কোন স্থলে গিরিশচন্দ্রের হাস্যরস সৃষ্টির প্রয়াস সাফল্য লাভ করিয়াছে বলিয়া অনুভূত হইবে। ইহার কাহিনীর মধ্যে কেন্দ্রীয় ঐক্যের অভাব আছে। নৃত্যগীতগুলিও কাহিনীর অবিচ্ছেদ্য অঙ্গ নহে, কিন্তু তথাপি সমগ্রভাবে পাঁচমিশালী রঙ্গরস সৃষ্টি করিতে ইহারাত সহায়ক হইয়াছে। কর্মহীন উকিল, ভাস্কর ও পূর্ববঙ্গবাসী দালালের চরিত্র কয়টি স্ফুটিত হইয়াছে।

‘বড়দিনের পঞ্চরং’-এর মত গিরিশচন্দ্র পূজোপলক্ষে অভিনয় করিবার জন্য পূজার পঞ্চরংও একখানি রচনা করিয়াছিলেন—তাহার নাম ‘সপ্তমীতে বিসর্জন’। কলিকাতা নাগরিক জীবন হইতে কতকগুলি অসংলগ্ন ও বিচ্ছিন্ন চিত্র সংগ্রহ করিয়া ইহাকে রূপদান করা হইয়াছে। চিত্রগুলি অনেক ক্ষেত্রে উন্নত ক্লচির পরিচায়ক নহে—ইহার মধ্যেও পাঁচমিশালী রং-এর দিকটিই অধিক প্রকাশ পাইয়াছে, কোন কাহিনী দ্বানা বাধিয়া উঠিবার অবকাশ পায় নাই।

বড়দিন উপলক্ষে অভিনয় করিবার জন্য গিরিশচন্দ্র আর একখানি ক্ষুদ্র রঙ্গনাট্য রচনা করেন, তাহার নাম ‘বড়দিনের বংশিশ’। উহাকে নাট্যকার ‘পঞ্চরং’ ও ইহার অভিনেতাঙ্গিকে ‘রঙ্গদার’ বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন। নূতন ইংরেজি সভ্যতার সংস্পর্শে আসিয়া তদানীন্তন কলিকাতার নাগরিক জীবন যে কি প্রকার উচ্ছ্বল হইয়া পড়িয়াছিল, এই ক্ষুদ্র রঙ্গনাট্যখানির মধ্য দিয়া তাহাই প্রকাশ করা হইয়াছে; কিন্তু ইহার চিত্রগুলি অতিরিক্ত

ও পরম্পর অসংলগ্ন। ইহা ইংরেজি সাহিত্যে প্রচলিত Extravaganza শ্রেণীর রচনা। চিত্রগুলি অনেক সময় বাস্তবতার ক্ষেত্র অতিক্রম করিয়া গিয়াছে এবং ইহার প্রচ্ছন্ন প্রেম ইহার নির্মল হাস্যরস সৃষ্টির অন্তরায় হইয়াছে ; এইজন্য একান্ত প্রাণ খুলিয়া ইহার আনন্দ উপভোগ করা যায় না।

‘সভ্যতার পাণ্ডা’ গিরিশচন্দ্রের আর একখানি ‘বড়দিনের পঞ্চরং’। ইহার মধ্যেও এই প্রকার পাচমিশালী তামাসা ব্যতীত আর কিছুই নাই। ইহাতে জীবিত অবস্থায় নব্যশিক্ষিত স্বামী-স্ত্রীর শ্রাদ্ধ, বরের নিলাম, বৃদ্ধার সহিত বিবাহ, ষড়ঋতুর নাটিকা, পশুশালায় পশুদিগের কথোপকথন ইত্যাদির চিত্র আছে। নববর্ষে আধুনিক সভ্যতা যে কোন্ পথে কতদূর অগ্রগত হইবে, এই চিত্রগুলির ভিতর দিয়া তাহাই প্রকাশ করা হইয়াছে। ইহাতে আত্মভ্রষ্ট সমাজের পান্চাত্যকরণের প্রতি তীব্র ব্যঙ্গ প্রকাশ করা হইলেও, ইহার চিত্রগুলি অজ্ঞাত পঞ্চরঙের চিত্রের মতই অতিরঞ্জনের দোষে ভুট।

‘পাঁচ কনে’ গিরিশচন্দ্র রচিত এই প্রকার আর একটি ‘বড়দিনের পঞ্চরং’। ইহার মধ্যেও অসংলগ্ন চিত্র, অবিদ্বান্ধ ঘটনা ও অসম্ভব চরিত্রের সমাবেশ করা হইয়াছে। সমাজ-সংস্কার, রাজনৈতিক আন্দোলন, কল্যাণায়, সম্মতি আইন ইত্যাদি বহু সমসাময়িক অবস্থার প্রতি এখানেও ইঙ্গিত করা হইয়াছে ; কিন্তু চিত্রগুলি এতই অতিরঞ্জিত এবং দৃশ্যগুলি পরম্পর এতই স্বীর্ণ সূত্রে আবদ্ধ যে সমগ্রভাবে ইহার কাহিনী কোনই ঐশ্বর্য্য সৃষ্টি করিতে পারে নাই। তবে পূর্বেই বলিয়াছি, পাচমিশালী বিষয়ের উপর ভিত্তি করিয়া ক্ষণিক উত্তেজনা সৃষ্টি করাই ইহাদের উদ্দেশ্য—নিতান্ত সাধারণ শ্রেণীর দর্শকের নিকট হয়ত ইহার সে উদ্দেশ্য ব্যর্থ হয় নাই। নাটকের উপসংহারে একটি ইংরেজি সমবেত সঙ্গীতের ভিতর দিয়া দর্শকদিগের জন্য এই প্রকার শুভ বড়দিন ও নববর্ষের শুভেচ্ছা জ্ঞাপন করা হইয়াছে।

Patrons and friends dear

To all a merry Christmas, a happy New Year.

এই সকল রচনার ব্যবসায়িক মূল্য ছাড়া আর কোন মূল্য নাই ; সুতরাং ইহাদিগকে সেইভাবেই বিচার করা কর্তব্য।

কল্যাণায়গ্রন্থ নিম্ন-মধ্যবিত্ত গৃহস্থের হৃদয় বর্ণনা করিয়া গিরিশচন্দ্র একখানি নাতিবৃহৎ সামাজিক নাটক রচনা করিয়াছিলেন, তাহার নাম ‘আদর্শ’।

নাট্যকার ইহাকে ‘সামাজিক নক্সা’ বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন, ইহার মধ্যে উচ্চতর নাটকের কোন দাবীই পূরণ করা হয় নাই। ইহাতে একদিক দিয়া যেমন মধ্যবিত্ত পরিবারের কল্যাণের চিত্র অঙ্কিত হইয়াছে, আবার অল্পদিক দিয়া বুদ্ধের বিবাহ-সাধ সম্পর্কিত কৌতুককর চিত্রও পরিবেশন করা হইয়াছে। তাহার উপর ‘সভা’ যুবক ও ‘শিক্ষিতা’ যুবতী কর্তৃক সাধারণ রঙ্গমঞ্চ প্রতিষ্ঠার বার্ষ প্রয়াসের কথাও বর্ণিত আছে। এই সকল ছাড়াও ঘটক, উকিল প্রভৃতির ব্যবসায়ের উপরও কটাক্ষপাত করা হইয়াছে। বিষয়গত কোন ঐক্য না থাকিবার জন্য ইহার চিত্ররসও বিক্ষিপ্ত হইয়া পড়িয়াছে, কোথাও নিবিড় হইয়া উঠিবার অবকাশ পায় নাই। ইহার মধ্যে দীনবন্ধু মিত্রের ‘বিয়ে পাগলা বুড়ো’রও একটু প্রভাব অনুভব করা যায়। কাহিনীটি জটিল হইলেও শুভাস্তিক বলিয়া ইহা গিরিশচন্দ্রের অগ্ৰাঙ্গ সামাজিক নাটকের মত ভাষাক্রান্ত নহে—কি উন্নত ও মার্জিত স্তরের না হইলেও, কোন কোন স্থলে হাস্যরস সৃষ্টির প্রয়াস একেবারে ব্যর্থ হয় নাই। বৃদ্ধ গৌরীশঙ্কর মিত্র তাঁহার তৃতীয়া পত্নীর মৃত্যুর পর এক কিশোরবয়স্কা কন্যার পাণিপীড়ন করিতে চাহিলে, কি ভাবে তাহার এক প্রতিবেশীর কৌশলে সেই কিশোরী কন্যার সঙ্গে তাঁহার পরিবর্তে তাঁহার পৌত্রের বিবাহ নিষ্পন্ন হইয়া গেল, তাহাই এই নাটকের মূল বক্তব্য। কিন্তু ইহা অবলম্বন করিয়া অনেক অবাস্তব কাহিনী আসিয়া ইহার সঙ্গে যুক্ত হইয়াছে। ঘটনার প্রবাহ ইহাতে অত্যন্ত জটিল গতিতে অগ্রসর হইয়াছে; সমসাময়িক সমাজ-সম্পর্কে লেখকের বহু বিচ্ছিন্ন বক্তব্য ইহার মধ্যে আসিয়া প্রবেশ করিয়াছে—এই সকল কারণে ইহা ‘নক্সা’র দাবীই পূরণ করিয়াছে বলিয়া মনে হইবে।

ফরাসী নাট্যকার মলেরারের একখানি রচনা অবলম্বন করিয়া গিরিশচন্দ্র একটি ক্ষুদ্র প্রহসন রচনা করেন—তাহার নাম ‘ঘায়সা-কা-ত্যাগসা’। পর হইয়া যাইবার আশঙ্কায় একমাত্র কন্যার বিবাহ দিবার বিরোধী এক ধনাঢ্য ব্যক্তি শেষ পর্যন্ত কন্যার অন্তরে ছলনায় তাহার প্রেমাস্পদকে চিকিৎসকরূপে গৃহে প্রবেশ করিতে দিয়া শেষ পর্যন্ত যে কি ভাবে তাহার হস্তেই কন্যা সম্ভ্রাণ করিতে বাধ্য হইলেন, ইহাতে তাহাই বর্ণিত হইয়াছে। প্রহসনখানির শেষ দৃশ্বে একটি চরিত্রের মুখে দিয়া দর্শকদিগের নিকট এই আবেদন প্রচার করা হইয়াছে, ‘এখন আমার অবিবাহিত ছেলের বাপদের প্রতি ঘোড় করে নিবেদন যে, তাঁদের পাওনার দৌরাশ্বোই হিন্দুর



যে সৰ খেড়ে মেয়ে রাখতে বাধ্য হচ্ছে। হিন্দুমানীর মুখ চেয়ে কামড় একটু কম করুন। তা' হ'লে গোঁরীদান প্রভৃতি প্রাচীন শুভ বিবাহ-ক্রিয়া আবার স্থাপিত হয়।' ইহা হইতেই গ্রহসনধানির উদ্দেশ্য সৰ্ব্বত্র কতকটা আভাস পাওয়া যাইবে। ফরাসী নাটকের ভিত্তিতে ইহা রচিত হইলেও, গিরিশচন্দ্র ইহার পরিবেশটি সম্পূর্ণ বাঙ্গালী করিয়া লইয়াছিলেন। বিষয়ের মধ্যে বৈচিত্র্য না থাকিলেও এই নাটকে মধ্যে মধ্যে উচ্চাঙ্গের কৌতুক রস প্রকাশ পাইয়াছে।

ঐতিহাসিক বিষয়-বস্তু লইয়া গিরিশচন্দ্র যে সকল পূর্ণাঙ্গ নাটক রচনা করিয়াছেন, তাহাদিগকে প্রধানতঃ দুইভাগে ভাগ করা যাইতে পারে—স্বদেশী আন্দোলনের পূর্ববর্তী ও স্বদেশী আন্দোলনের সমসাময়িক। স্বদেশী আন্দোলনের পূর্ববর্তী ঐতিহাসিক নাটকগুলির মধ্যে গিরিশচন্দ্র তখনও দেশাত্মবোধের আদর্শের সন্ধান পান নাই—সেইজন্য ইহার। অধিকাংশ ক্ষেত্রেই গিরিশচন্দ্রের নিজস্ব নৈতিক ও আধ্যাত্মিক আদর্শের বাহন হইয়া আছে। স্বদেশী আন্দোলনের সমসাময়িক নাটকগুলির মধ্যে নাট্যকার একটি সুস্পষ্ট সন্ধান লাভ করিয়াছিলেন—তখন সব কিছু অতিক্রম করিয়া দেশ তাঁহার নিকট বড় হইয়া উঠিয়াছে; ইহার মর্যাদা রক্ষার জন্য তিনি সম্পূর্ণ সচেতন হইয়া উঠিয়াছেন। তখন হুদ্র রাজপুতানার কাহিনী পরিত্যাগ করিয়া প্রধানতঃ বাংলা দেশকেই তিনি তাঁহার নাটকের ভিত্তি করিয়া লইলেন। কারণ, প্রধানতঃ বাংলা দেশকে কেন্দ্র করিয়াই স্বদেশী আন্দোলন গড়িয়া উঠিয়াছিল। এই যুগেই গিরিশচন্দ্রের কয়খানি শ্রেষ্ঠ ঐতিহাসিক নাটক রচিত হয়। তাঁহার শ্রেষ্ঠ কয়খানি ঐতিহাসিক নাটক বাংলা দেশই অখলখন করিয়া রচিত।

কিন্তু যে সকল ঐতিহাসিক নাটক প্রত্যক্ষভাবে স্বদেশী আন্দোলনের কলে রচিত নহে, তাহাদের মধ্য দিয়া গিরিশচন্দ্র তাঁহার আধ্যাত্মিক আদর্শ প্রচার করিবার সুযোগ গ্রহণ করিয়াছেন। তবে এ'কথা সত্য যে, ঐতিহাসিক তথ্য অবজ্ঞা করিয়া তিনি তাঁহার নিজস্ব আদর্শমুখায়ী আধ্যাত্মিক তথ্য তাঁহার কোন নাটকের মধ্যেই আরোপ করেন নাই, যেখানে ঐতিহাসিক তথ্য দুর্বল কেবলমাত্র সেখানেই তিনি এই সুযোগ গ্রহণ করিয়াছেন। ঐতিহাসিক তথ্যের প্রতি গিরিশচন্দ্রের পরম নিষ্ঠা ছিল—কিন্তু স্বদেশী আন্দোলনের পূর্ববর্তী নাটকগুলিতে বাংলার ইতিহাস বহির্ভূত যে সকল উপাদান তাঁহাকে ব্যবহার

করিতে হইয়াছে, তাহা বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিতে অধিকাংশ ক্ষেত্রেই ঐতিহাসিক তথ্য বলিয়া গ্রহণযোগ্য ছিল না। সেইজন্য ইহার প্রকৃত ঐতিহাসিক নাটক হইয়া উঠিতে পারে নাই। স্বদেশী আন্দোলনের সমসাময়িক নাটকগুলির মধ্যে তাঁহার যে ঐতিহাসিক তথ্যনিষ্ঠা প্রকাশ পাইয়াছে তাহা প্রকৃতই বিশ্বয়কর।

পূর্ণাঙ্গ নাটক ব্যতীতও গিরিশচন্দ্র সমসাময়িক কতকগুলি খণ্ড রাজনৈতিক ঘটনা অবলম্বন করিয়া কয়েকটি ক্ষুদ্র নাটিকা রচনা করিয়াছিলেন—ইহাদিগকে ঐতিহাসিক নাট্য-চিত্র বলা যাইতে পারে। ইহাদের মধ্যে প্রচার ও বক্তৃতার ভাব এত বেশি যে তাহার ফলে নাট্যরস জমিয়া উঠিবার অবকাশ পায় নাই।

রাজপুত ইতিহাসের কাহিনী অবলম্বন করিয়া মাইকেল মধুসূদন দত্তই, সর্বপ্রথম বাংলায় নাটক রচনা করিতে প্রবৃত্ত হন, তাহারই ধারা অনুসরণ করিয়া গিরিশচন্দ্র তাঁহার ‘আনন্দ রহো’ নামক নাটক রচনা করেন। রাণা প্রতাপের মৃত্যু, মানসিংহকে হত্যা করিতে আকবরের বড়ঘম্ভ, মানসিংহের কন্যা লহনার প্রেম ইত্যাদি বিষয়ের উপর নির্ভর করিয়া ইহা রচিত; কিন্তু এই সকল বিচ্ছিন্ন কাহিনীর মধ্য দিয়া মূল নাট্যকাহিনীর কেন্দ্রীয় একাটি সুপরিষ্কৃত হইয়া উঠিতে পারে নাই। রাণা প্রতাপের চরিত্রগত দৃঢ়তা ইহাতে রক্ষা পায় নাই, আকবর ও মানসিংহের চরিত্রের ঐতিহাসিক মর্যাদা ইহাতে ক্ষুণ্ণ হইয়াছে, তদুপরি অগ্রান্ত ঐতিহাসিক ও অর্ধ-ঐতিহাসিক চরিত্রগুলিও সুপরিষ্কৃত হইয়াছে বলিয়া মনে হইবে না। টেডের রাজস্থান গিরিশচন্দ্রের ভিত্তি হইলেও তিনি স্বকপোলকল্পিত বহু ঘটনা ও চরিত্র ইহাতে আনিয়া যুক্ত করিয়াছেন। ঘটনার বাহ্যল্যে কাহিনীর অগ্রগতি ব্যাহত হইয়াছে। শুধু তাহাই নহে, মূল কাহিনীর ধারাটি অস্পষ্ট হইয়া পড়িয়াছে; বেতাল বলিয়া পরিচিত গুপ্তচরের চরিত্রটি অত্যন্ত অসঙ্গত, অস্বাভাবিক ও অস্পষ্ট হইয়াছে। সে ‘আনন্দ রহো’ এই ধ্বনি (slogan) তুলিয়া তাহার কার্যসিদ্ধি করিত— তাহা হইতেই এই নাটকের এই নামকরণ হইয়াছে। পৌরাণিক নাট্যরচনায় গিরিশচন্দ্র মূলের প্রতি যে আহুগত্য দেখাইয়াছেন, ইহাতে তাহা দেখান নাই; অথচ একটি নির্দিষ্ট পরিবেশ অবলম্বন করিয়া তাঁহাকে নাট্যকাহিনী রচনা করিতে হইয়াছে; অতএব এই বিষয়ে তাঁহার পক্ষে সম্পূর্ণ স্বাধীনতা অবলম্বন করিবারও উপায় ছিল না—সেইজন্য ইহাতে কাহিনীর রস জমাট

বাঁধিয়া উঠিতে পারে নাই। মোগল অস্ত্রপুরের প্রণয়-ঘটিত বড়বস্ত্র অবলম্বন করিয়া বাংলা সাহিত্যে বঙ্কিমচন্দ্র উপজ্ঞাস রচনার যে ধারার প্রবর্তন করিয়াছিলেন, তাহার প্রভাব গিরিশচন্দ্রের এই নাটকখানির উপর পড়িয়াছিল, কিন্তু বঙ্কিমের কল্পনা ও স্বজনীশক্তি তাঁহার ছিল না বলিয়া তাহা জীবন্ত হইয়া উঠিতে পারে নাই। নাটকখানি আত্মোপাস্ত সহজ গন্তে রচিত, ইহার মধ্যে গিরিশচন্দ্র তাঁহার নিজস্ব পঞ্চচ্ছন্দ ব্যবহার করেন নাই।

রাজপুত্র বীরেশ্বর কাহিনী অবলম্বন করিয়া গিরিশচন্দ্র আর একখানি ঐতিহাসিক নাটক রচনা করেন, তাহার নাম 'চণ্ড'। চিতোরের সঙ্গে রাঠোর রাজবংশের বিবাহের কাহিনী লইয়া ইহা রচিত—ইহার সঙ্গে মোগল দরবারের কোন যোগ নাই। কাহিনীটির মধ্যে উচ্চাঙ্গের নাটকীয় উপাদান ছিল, কিন্তু আদর্শবাদের প্রভাববশতঃ সেই উপাদান ইহাতে যথার্থ ব্যবহৃত হইতে পারে নাই। কয়েকটি চিত্রে ইহাদের উল্লেখটুকু মাত্র দেখিতে পাওয়া যায়, কিন্তু ইহাদের সহজ বিকাশ ইহার মধ্যে নাই। নাটকের কাহিনীটি এখানে সংক্ষেপে উল্লেখ করা যাইতে পারে—

রাঠোরের ভাট চিতোরের রাণার নিকট তাঁহার পুত্রের জন্য রাঠোর রাজকুমারীর বিবাহের প্রস্তাব লইয়া আসিল। প্রচলিত প্রথা অনুসারে ভাট একটি নারিকেল আনিল—যে নারিকেল গ্রহণ করিবে, সে-ই রাজকন্যার পাণিগ্রহণ করিবে। বৃদ্ধ চিতোরের রাণা পরিহাস করিয়া ভাটকে কহিলেন, 'তোমাদের রাজা বোধ হয় বৃদ্ধের হাতে এই নারিকেল দিতে নিষেধ করিয়াছে', ইহাতে সভাস্থ সকলে হাসিয়া উঠিল। চিতোর রাজকুমারও সভায় উপস্থিত ছিল, সে ইহা শুনিয়া ভাবিল, পিতা যে-রাজকুমারী সম্বন্ধে এই প্রকার পরিহাস করিলেন, সে তাহার বিবাহযোগ্য নহে, বরং মাতৃতুল্যা—এই বলিয়া সে বিবাহ করিতে অসম্মত হইল। রাণার শত অনুরোধও সে রক্ষা করিল না। অগত্যা বৃদ্ধ রাজা নিজেই রাজকন্যাকে বিবাহ করিতে স্বীকৃত হইলেন এবং প্রতিজ্ঞা করিলেন যে, এই জ্বর গর্তে যদি তাঁহার পুত্র জন্মগ্রহণ করে, তবে তিনি রাজকুমারীকে সিংহাসন না দিয়া তাহাকেই সিংহাসনে বসাইবেন। রাজকুমারের নাম চণ্ড। সে ইহাতে স্বীকৃত হইল। কনিষ্ঠা রাণীর নাম শুভমালা। যথাসময়ে তাঁহার এক পুত্র জন্মিল, তাহার নাম মুকুল; ক্রমে মুকুল বাল্যে পদার্পণ করিল। বৃদ্ধ রাণা সংসারান্ত্রয় ত্যাগ করিয়া গেলেন, তখন মুকুলকে সিংহাসনে বসাইয়া চণ্ডই তাহার নামে রাজ্যপালন করিতে

লাগিল। রাণী গুঞ্জমালার ইহা ভাল লাগিল না; তিনি মিথ্যা অপবাদ দিয়া চণ্ডকে রাজ্য হইতে বিতাড়িত করিয়া দিয়া নিজের পিতাকে রাঠোর হইতে চিত্তোরে ডাকাইয়া আনিলেন। তিনি আসিয়া নিজেই চিত্তোরের কর্তৃত্বভার লইলেন এবং মুকুলকে বিষপ্রয়োগে হত্যা করিয়া চিত্তোরের সিংহাসন নিজের জন্ত নিষ্কটক করিয়া লইবার স্বযোগ খুঁজিতে লাগিলেন। রাণী গুঞ্জমালা ইহা বুঝিতে পারিয়া নিরুপায় হইয়া পড়িলেন এবং অবশেষে নির্বাসিত রাজকুমার চণ্ডের নিকট সাহায্য প্রার্থনা করিয়া পাঠাইলেন। চণ্ড তাহার ভীল সৈন্ত-দিগের সাহায্যে আসিয়া চিত্তোর আক্রমণ করিয়া রাঠোরদিগের কবল হইতে চিত্তোর উদ্ধার করিল। তারপর পুনরায় মুকুলকে সিংহাসনে বসাইয়া তাহার নামে প্রজাপালন করিতে লাগিল।

এই কাহিনীর মধ্যে দুই একটি বড় স্তম্ভর নাট্যিক দৃশ্যটির দুর্লভ অবকাশ ছিল। প্রথমতঃ গুঞ্জমালার সঙ্গে চণ্ডের সম্পর্ক। রাজকুমার চণ্ডের সঙ্গে রাজকুমারী গুঞ্জমালার বিবাহ হইবে—ইহা সকলেরই অভিপ্রায় ছিল, গুঞ্জমালাও তাহা নিশ্চয় অবগত ছিলেন; কিন্তু ঘটনাচক্রে গুঞ্জমালা চণ্ডের বিমাতা হইলেন। তিনি যখন বৃদ্ধ রাণার সংসার করিতে আসিলেন, তখন চণ্ডকে কাছেই পাইলেন, কিন্তু তাহার সঙ্গে তখন তাঁহার এমন এক সম্পর্ক হইয়া দাঁড়াইয়াছে যে, তখন তাঁহার অন্তরকে অসাড় করিয়া রাখা ভিন্ন উপায় ছিল না—তাহাকে তাঁহার সম্মুখ হইতে বিদায় করিতে না পারিলে তাঁহার বাঁচিবার আর কোন পথ ছিল না। সেইজন্য মিথ্যা অপবাদ দিয়া তাহাকে রাজপ্রাসাদ হইতে বনবাসে পাঠাইলেন। সুতরাং রাঠোররাজ যখন তাহাকে হত্যা করিতে লোক পাঠাইল, তখন গুঞ্জমালা ব্যাকুল চিত্তে সেই ঘাতককে প্রতিরোধ করিবার জন্ত পুনরায় নিজে লোক পাঠাইলেন। উচ্চ আদর্শবাদের প্রেরণায় গুঞ্জমালার মনের এই দৃশ্যটি নাট্যকার অধিক বিকাশ হইতে দেন নাই, মধ্যপথেই ইহার অবসান ঘটাইয়াছেন। নতুবা ইহাতে উচ্চাঙ্গের ট্রাজিডির উপাদান ছিল। চণ্ডের চরিত্রটি আনুপূর্বিক আদর্শবাদের উপর প্রতিষ্ঠিত।

এই নাটকখানির রচনায় মাইকেল মধুসূদন দত্তের অমিত্রাক্ষর ছন্দে রচিত কাব্যসমূহের প্রভাব অত্যন্ত স্পষ্ট। ইহার ছন্দ প্রচলিত গৈরিশ ছন্দ নহে, মধুসূদনের অমুকরণ-জাত অমিত্রাক্ষর ছন্দ। বলা বাহুল্য, ইহার মধ্যে মধুসূদনের যতিবিশ্রাস বৈচিত্র্য ও ধ্বনিগুণ মোটেই নাই, তবে প্রতি চরণে

চৌদ্দটি অক্ষর আছে মাত্র এবং ইহাকে একেবারে অমিত্র পয়ারও বলা যায় না। কারণ, ইহাতে যতিবিজ্ঞাসের কিছু কিছু বৈচিত্র্য আছে, যেমন—

আত্মত্যাগী মহাজন, স্বার্থ পরিহারি  
রাখিলে পিতার মান। পদানত জনে  
দেহ শক্তি মহেধাস, প্রতিজ্ঞা-পালনে ;  
কি কারণে পুন মোরে দিতে চাহ রাজ-  
কাৰ্যভার ? কর নাই উদ্বাহ স্বীকার,  
রাঠোর-নন্দিনী সনে জনক-বচনে  
কর্তব্যের অনুরোধে, যবে প্রভু তুমি  
নাগিকেল করিলে বর্জন, পিতুরোবা  
লয়ে শিরোপরে।—(১১)

এই সকল পরীক্ষামূলক রচনার ভিতর দিয়াই গিরিশচন্দ্র অবশেষে নিজস্ব ছন্দে সন্ধান পাইয়াছিলেন।

রামকৃষ্ণ পরমহংসদেবের সঙ্গে সাক্ষাৎ সম্পর্কে আসিবার পর তাঁহার প্রত্যক্ষ প্রভাবে গিরিশচন্দ্র যে কয়খানি নাটক রচনা করেন, ‘কালাপাহাড়’ তাহাদের অন্ততম। ইহাকে নাট্যকার ‘ভক্তিরসাত্মক ঐতিহাসিক নাটক’ বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন, কিন্তু প্রকৃতপক্ষে ইহাকে ঐতিহাসিক নাটকের অন্তর্ভুক্ত করা কঠিন—ইহা গিরিশচন্দ্রের অগ্ৰাণ্ড ভক্তিরসাত্মক নাটকেরই সমধর্মী। পরমহংস দেবের সংস্পর্শে আসিবার পর হইতে গিরিশচন্দ্রের নাটকগুলির মধ্যে যথার্থ নাট্যকীর উপকরণের দৈন্ত্য দেখিতে পাওয়া যাইতে থাকে, তখনকার সকল নাটকের মধ্যেই এক অধ্যাত্মমুখীনতার ভাব ফুটিয়া উঠিতে দেখা যায়। ‘কালাপাহাড়’ নাটকের মধ্যে সেইভাব অধিকতর প্রত্যক্ষ হইয়া উঠিয়াছে ; কারণ, ইহার চিত্তামণি নামক একটি প্রধান চরিত্র আত্মপূর্বিক পরমহংসদেবের আদর্শে পরিকল্পিত হইয়াছে ; তাঁহার উক্তির মধ্যে ‘রামকৃষ্ণ-কথামৃতের’ই প্রতিধ্বনি সর্বত্র শুনিতে পাওয়া যায়। ‘কালাপাহাড়ের’ চরিত্রের মধ্যেও গিরিশচন্দ্রের নিজস্ব অধ্যাত্মবোধের ক্রমবিকাশের ধারাটি লক্ষ্য করা যায়। গিরিশচন্দ্রের প্রথম জীবনে ঈশ্বর সম্পর্কিত ধারণা খুব স্পষ্ট ছিল না, বিভিন্ন মানসিক দ্বন্দ্ব-সংঘাতের ভিতর দিয়া পরিণামে তাঁহার মধ্যে অষ্টমত ব্রহ্মবোধ বিকাশ লাভ করিয়াছিল। এই ভাবটি কালাপাহাড়ের অন্তর্ভবনের ভিতর দিয়া সহজ অভিব্যক্তি লাভ করিয়াছে। অতএব এই নাটকখানিকে গিরিশচন্দ্রের বিশিষ্ট অধ্যাত্মবোধের ক্রমবিকাশের মধ্যে আনিয়া স্থাপন করিতে হয়—এই

অন্তই ইহার মধ্যে নাটকীয় গুণ সম্যক বিকাশ লাভ করিতে পারে নাই। ইহাতে কয়েকটি ঐতিহাসিক চরিত্রের নামোল্লেখ থাকিলেও ইহা প্রকৃত ঐতিহাসিক নাটক নহে, ইহার ধর্ম রোমাঞ্চিক। চরিত্রসৃষ্টিও ইহাতে সার্থকতা লাভ করিতে পারে নাই, অসঙ্গত ও অস্বাভাবিক চরিত্র ব্যতীতও ইহার মধ্যে একটি অশরীরী ও একটি নৈর্ব্যক্তিক চরিত্রের সমাবেশ করা হইয়াছে। ইহা গিরিশ-প্রতিভার অন্তঃকরণের রচনা; অতএব ইহার ভিতর হইতে অধিক কিছু আশাও করা যাইতে পারে না। ইহা প্রচলিত গৈরিশ ছন্দেও রচিত নহে, অমিত্রাক্ষরের অক্ষম অঙ্ককরণ-জাত ছন্দে রচিত। বৈচিত্র্যহীন ছন্দে স্বদীর্ঘ সংলাপ ইহার বহু অংশে পীড়াদায়ক হইয়া উঠিয়াছে। তবে ইহার গুণ নাট্যিক নহে বরং আধ্যাত্মিক—সমসাময়িক আধ্যাত্মিক চৈতন্যের বাহনরূপে ইহার কিছু মূল্য প্রকাশ পাইয়াছে। পরমহংসদেবের সর্বধর্মস্বীকৃতির আদর্শটি চিন্তামণির মুখে এই ভাবে প্রকাশ পাইয়াছে—

এক বিভূ বহু নামে ডাকে বহু জনে,  
যথা জল, একওয়া, ওয়াটার, পানি,  
বোঝায় সলিলে, সেইমত আল্লা, গড,  
ঈশ্বর, বিহোবা, যীশু নামে, নানা স্থানে  
নানা জনে, ডাকে সনাতনে।—৩৬

‘কালাপাহাড়’ের বিষয়-বস্তুর মধ্যে যথার্থ নাট্যিক উপাদান ছিল, কিন্তু অধ্যাত্মবোধ দ্বারা প্রভাবিত হইবার ফলে নাট্যকার সে দিকে আর দৃষ্টি নিক্ষেপ করিতে পারেন নাই; অতএব ঐতিহাসিক কালাপাহাড় চরিত্রের মূল লক্ষ্যবস্তু পরিত্যাগ করিয়া নাট্যকার এখানে প্রেম, ভক্তি ও ঈশ্বর-বিশ্বাসের জয়গান গাইয়াছেন।

গিরিশচন্দ্র ‘রাণা প্রতাপ’ নামকও একখানি ঐতিহাসিক নাটক রচনায় হস্তক্ষেপ করেন, ইহার প্রথম অঙ্ক ও দ্বিতীয় অঙ্কের দুইটি দৃশ্য মাত্র লিখিত হয়, ইহা আর কোনদিন সম্পূর্ণ করেন নাই।

‘সিরাজদ্দৌলা’ই গিরিশচন্দ্রের সর্বশ্রেষ্ঠ ঐতিহাসিক নাটক; শুধু গিরিশচন্দ্রের কেন, বাংলা নাট্যসাহিত্যের ইতিহাসে ঐতিহাসিক নাটক হিসাবে গিরিশচন্দ্রের ‘সিরাজদ্দৌলা’র একটি বিশিষ্ট স্থান আছে। ইহার তথ্য-সংগ্রহে নাট্যকার যে সতর্কতা ও অধ্যবসায়ের পরিচয় দিয়াছেন, তাহা তৎকালীন বাংলার ঐতিহাসিক সাহিত্য রচনায় খুব স্বলভ ছিল না।

সিরাজদ্দৌল্লা সম্পর্কে তিনি ইংরেজ ঐতিহাসিক পরিবেষিত তথ্য বর্জন করিয়া এতদেন্দীয় ঐতিহাসিকদিগের সর্বশেষ গবেষণালব্ধ তথ্যের উপর নির্ভর করিয়াছিলেন, এই সম্পর্কে তিনি ভূমিকায় উল্লেখ করিয়াছেন, ‘বিদেশী ইতিহাসে সিরাজ-চরিত্র বিকৃত বর্ণে চিত্রিত হইয়াছে। সুপ্রসিদ্ধ ঐতিহাসিক শ্রীযুক্ত বিহারীলাল সরকার, শ্রীঅক্ষয়কুমার মৈত্রেয়, শ্রীযুক্ত নিখিলনাথ রায়, শ্রীযুক্ত কালীপ্রসন্ন বন্দ্যোপাধ্যায় প্রভৃতি শিক্ষিত স্বাধীন অসাধারণ অধ্যবসায় সহকারে বিদেশী ইতিহাস খণ্ডন করিয়া রাজনৈতিক ও প্রজাবৎসল সিরাজের স্বরূপ চিত্র প্রদর্শনে যত্নশীল হন। আমি এই সমস্ত লেখকগণের নিকট ঋণী।’ গিরিশচন্দ্র রচিত ‘সিরাজদ্দৌল্লা’ নাটকের একটি প্রধান গুণ এই যে, ঐতিহাসিকগণ কর্তৃক পরিবেষিত তথ্যের সঙ্গে নাট্যকার তাঁহার নিজস্ব কল্পনা আনিয়া কোথাও সক্রিয়ভাবে যোগ করেন নাই—কেবলমাত্র সামান্য দুই একটি চরিত্রের মধ্যে কতকটা অর্নৈতিহাসিক কাল্পনিক তথ্য প্রকাশ পাইলেও সমগ্রভাবে নাটকের ঘটনা-প্রবাহ সুনির্দিষ্ট ঐতিহাসিক ধারা অহুসরণ করিয়াই অগ্রসর হইয়াছে।

ইতিপূর্বে বাংলা সাহিত্যে ঐতিহাসিক নাট্যরচনার ভিতর দিয়া দেশাত্মবোধ প্রচারের সবে মাত্র সূত্রপাত হইয়াছে; কিন্তু ‘সিরাজদ্দৌল্লা’র পূর্বে ঐতিহাসিক তথ্য সন্নিবেশ সম্পর্কে এমন সতর্কতা আর কোথাও দেখিতে পাওয়া যায় নাই। দেশাত্মবোধক ঐতিহাসিক নাটকগুলির প্রধান ত্রুটি এই ছিল যে, ইহারা অতিমাত্রায় ভাবপ্রবণতার উপর প্রতিষ্ঠিত ছিল—ভাবাবেগের সম্মুখে ঐতিহাসিক তথ্য অনেক ক্ষেত্রেই শুধু তৃণের মত ভাসিয়া গিয়াছে; কিন্তু পৌরাণিক কিংবা সামাজিক নাট্য রচনার গিরিশচন্দ্র নিজেও যে ভাবপ্রবণতার প্রণয় দিয়াছিলেন, ‘সিরাজদ্দৌল্লা’ নাটকে তাহার লেশমাত্রেরও অস্তিত্ব অল্পভব করা যায় না। অথচ ইহার মধ্যে ভাবপ্রবণতা প্রকাশের প্রচুর অবকাশ ছিল। একমাত্র ঐতিহাসিক তথ্যের দিকে লক্ষ্য রাখিয়া গিরিশচন্দ্র এই মনোভাব ইহার সর্বত্র সংযত করিয়া রাখিয়াছেন। দ্বিজেন্দ্রলালের দেশাত্মবোধক ঐতিহাসিক নাটকের মধ্যে সংঘম অনেক ক্ষেত্রেই নির্মম ভাবে লজ্জিত হইয়াছে।

একথা সত্য যে, বাংলার স্বদেশী আন্দোলনের ভিত্তির উপরই ‘সিরাজদ্দৌল্লা’ নাটক রচিত হইয়াছে; সেইজন্য ইহার স্থানে স্থানে দীর্ঘ ‘স্বদেশী বক্তৃতা’র অবতারণা করা হইয়াছে (১১০ ও ৪১১ পৃষ্ঠা)—তাহা নাট্য-কাহিনীর পক্ষে

ভারস্বরূপ হইলেও সমসাময়িক রাজনৈতিক আন্দোলনের সহায়ক ছিল। প্রধানতঃ এই কারণেই ব্রিটিশ সরকার কর্তৃক নাটকখানির অভিনয় ও প্রকাশ নিষিদ্ধ করিয়া দেওয়া হইয়াছিল। কিন্তু নাটকের এই সকল অংশ বাদ দিলেও ইহার যে একটি স্থায়ী মূল্য আছে, তাহা স্বীকার করিতেই হয়।

সিরাজের চরিত্রই এই নাটকের মধ্যে সর্বপ্রথম উল্লেখযোগ্য চরিত্র। সিরাজই এই ঐতিহাসিক ট্র্যাজিডির নায়ক। নাট্যকার এই নাটকের ভূমিকায় লিখিয়াছেন, ‘আলিবর্দির জীবিতাবস্থাতেই সিরাজ-চরিত্র বিকাশ পাইতেছিল। সিরাজ-চরিত্র লইয়া দুই খণ্ড নাটক লিখিলে, প্রকৃত অবস্থা বর্ণিত হইতে পারিত। কিন্তু উপস্থিত দর্শকের তৃপ্তিকর হইত কি না জানি না।’ নাট্যকার এই নাটকের সর্বত্র এমন একটি আভাস দিয়া গিয়াছেন তাহা হইতে বুঝিতে পারা যায় যে, সিরাজের সমগ্র জীবন দুইটি সুস্পষ্ট বিভাগে বিভক্ত—আলিবর্দির জীবিতকালে সিরাজ যাহা ছিলেন, তাঁহার মৃত্যুর পর বাংলার মসনদে উপবিষ্ট হইয়া সিরাজ তাহা হইতে সম্পূর্ণ স্বতন্ত্র হইয়া যান। অথচ আলিবর্দির জীবিতকালেই তাঁহার চরিত্রের যে পরিচয় জনসাধারণ লাভ করিয়াছিল, বাংলার নবাবী লাভ করিবার পরও তাঁহার উপর হইতে জনসাধারণের সেই ধারণা লুপ্ত হয় নাই—সিরাজের বিরুদ্ধে-বড়যন্ত্রের ইহাই কারণ। সিরাজ-চরিত্রের দ্বিতীয় অংশ অর্থাৎ তাহার নবাবী লাভ করিবার পরবর্তী অংশের উপর আলোচ্য নাটকের ভিত্তি স্থাপিত হইয়াছে। ইহার মধ্যে তাহার পূর্ববর্তী অংশের কোন প্রত্যক্ষ পরিচয় না থাকিবার জন্য অনেক স্থলে যে সিরাজের চরিত্র সুপরিষ্কৃত ও কার্যকরী (effective) হইতে পারে নাই, তাহা লক্ষ্য করিতে পারা যায়। এই সম্পর্কে এখানে দুই একটি দৃষ্টান্ত দেওয়া যাইতে পারে।

সিরাজ কর্তৃক হুসেন কুলির বধ এই নাট্যকাহিনীর পূর্ববর্তী ঘটনা; এই নাটকে ইহার পরোক্ষ উল্লেখ মাত্র আছে, কিন্তু প্রত্যক্ষ পরিচয় নাই; সেইজন্য এই ঘটনা পাঠকের মনে কোন কার্যকরী প্রভাব বিস্তার করিতে পারে না। অথচ ‘সিরাজদৌল্লা’ নাটকের মধ্যে এই অপ্রত্যক্ষ ঘটনাটির উপর অত্যন্ত জোর দেওয়া হইয়াছে; বিভিন্ন চরিত্রের সংলাপের ভিতর দিয়া এই প্রসঙ্গের বার বার উল্লেখ করা হইয়াছে—ইহারই প্রতিশোধ গ্রহণ করিবার জন্য হুসেন কুলির পত্নী জহরা প্রত্যক্ষ ভাবে এই ট্র্যাজিডির ঘটনা-প্রবাহের সঙ্গে যুক্ত হইয়া ইহার কল্পণ পরিণতি সম্বন্ধ করিয়া তুলিয়াছে—



একটি অপ্রত্যক্ষ ঘটনার উপর দৃষ্টান্ত: এই নাট্যকাহিনীর পরিণতিকে ভিত্তি করিবার জগৎ ইহার রস নিবিড় হইয়া উঠিতে পারে নাই। তারপর এই সম্পর্কে আরও একটি কথা এই যে, সিরাজের বিরুদ্ধে যে ষড়যন্ত্র গড়িয়া উঠিয়াছিল, তাহার মূলে তাঁহার চরিত্রের উপর তাঁহার পারিষদদিগের অবিশ্বাস বতখানি কার্ধকরী ছিল, ব্যক্তিবিশেষের স্বার্থবোধ তত কার্ধকরী ছিল না। অথচ সিরাজ-চরিত্রের যে অংশের উপর ভিত্তি করিয়া এই অবিশ্বাসের সৃষ্টি, তাহাও এই নাট্যকাহিনীর পূর্ববর্তী। অতএব এই ষড়যন্ত্র রচনার কারণও ইহাতে সহজে হৃদয়ঙ্গম হয় না। গিরিশচন্দ্র তাঁহার নাটকের এই ক্রটি সম্পর্কে সজাগ ছিলেন, সেইজন্ত তিনি স্বীকার করিয়াছেন, ‘সিরাজ-চরিত্র লইয়া দুই খণ্ড নাটক লিখিলে, প্রকৃত অবস্থা বর্ণিত হইতে পারিত।’ কিন্তু একই বিষয় লইয়া একাধিক খণ্ডে নাট্যরচনা ইংরেজি সাহিত্যে প্রচলিত থাকিলেও বাংলা সাহিত্যে তাহা আদরণীয় হইবে কিনা এই বিষয়ে তাঁহার সংশয় ছিল বলিয়া এই দিকে তিনি আর অগ্রসর হন নাই।

তথাপি এই নাটকের মধ্যে সিরাজ-চরিত্রের পরিকল্পনা ব্যর্থ হইয়াছে বলিয়া অস্বস্তিত হইবে না। সিরাজ-চরিত্রের মধ্যে নাট্যকার একটু স্পষ্ট মানবিক অস্বস্তি দান করিয়াছেন এবং তাহাই প্রধানতঃ ইহাকে বর্ধাৎ নাটকীয় গৌরব দান করিয়াছে। সিরাজের প্রতি গিরিশচন্দ্রের সহানুভূতির ভাবও অত্যন্ত স্পষ্ট হইয়া উঠিয়াছে, তাহার ফলেই নাট্যকার ইহাকে গ্রাম সকল প্রকার দোষ হইতে মুক্ত রাখিতে পারিয়াছেন। এই নাটক একটি করুণ ট্র্যাজিডি; ট্র্যাজিডির যাহা প্রধান ধর্ম তাহা ইহার নায়ক সিরাজের চরিত্রের ভিতর দিয়াও প্রকাশ পাইয়াছে। সিরাজকে যদি সকল দিক দিয়া আদর্শ চরিত্র না করা হইত, তাহা হইলে তাঁহার পতন সার্থক ট্র্যাজিডির সৃষ্টি করিতে পারিত না—গিরিশচন্দ্র এই বিষয়ে অত্যন্ত সতর্ক ছিলেন, সেইজন্ত তিনি সিরাজকে প্রজাবৎসল নবাব, আদর্শ স্বামী ও স্নেহময় পিতা রূপে চিত্রিত করিয়াছেন—এই সকল বিষয়ে তাঁহার চিত্র কোথাও এতটুকু মান হইতে দেন নাই।

কিন্তু সিরাজ ট্র্যাজিডির নায়ক, সেইজন্ত নাট্যকার তাঁহার চরিত্রের মধ্যে দুই একটি দুর্বলতারও স্থান দিয়াছেন, এই দুর্বলতার হিঙ্গুপথ দিয়াই ট্র্যাজিডির বিষ তাঁহার মধ্যে প্রবেশ করিয়াছিল। দৃঢ়তার অভাব ও ভীকতা তাঁহার চরিত্রের প্রধান দুর্বলতা ছিল। মীরজাফর প্রমুখ তাঁহার

অমাত্য-বর্গকে তিনি প্রথম হইতেই ষড়যন্ত্রকারী বলিয়া চিনিতে পারিয়াছিলেন, বার বার তাঁহাদের বিরুদ্ধে তিনি কঠোর শাস্তির কল্পনা করিয়াও একমাত্র আলিবর্দি-মহিবীর মধ্যস্থতায় সে-কাৰ্য হইতে বিরত হইয়াছেন। অথচ আলিবর্দি-মহিবীর প্রতি তাঁহার যে অন্ধ প্রত্নাবোধ ছিল তাহাও নহে; কারণ, দেখিতে পাওয়া যায়, শেষ পর্যন্ত তিনি আলিবর্দি-মহিবীর অনুরোধও প্রত্যাখ্যান করিয়াছিলেন। সিরাজ-চরিত্রের মধ্যে যদি দৃঢ়তার অভাব না থাকিত, প্রথম হইতেই যখন তিনি বুঝিতে পারিয়াছিলেন যে, মীরজাফর-জগৎশেষ-রায়চূর্ণভ ইত্যাদি তাঁহার অহিতাকাজী, তখনই যদি তিনি আলিবর্দি-বেগমের অনুরোধ উপেক্ষা করিয়াও ইহাদের উপর উপযুক্ত শাস্তিবিধান করিতেন, তবে সিরাজ-জীবনের এই ট্র্যাজিডি সম্ভব হইত না—নাট্যকার অতি কৌশলে সিরাজ-চরিত্রের এই দুর্বলতাটুকু স্থানে স্থানে প্রকাশ করিয়াছেন। ভীকৃত্য সিরাজ-চরিত্রের অল্পতম দুর্বলতা। গড়ের মাঠে তাঁহার সৈন্যের উপর অত্যন্ত নৈশ আক্রমণের পর তিনি রাজা রায়চূর্ণভকে বলিতেছেন, ‘এই দণ্ডে সন্ধির প্রস্তাব করে, ইংরাজ-শিবিরে দূত প্রেরণ করুন। যে স্বত্বে ইংরাজ সন্ধি করতে প্রস্তুত, সেই স্বত্বে সন্ধি হোক (২৬)।’ মীরজাফরকে তাঁহার বিরুদ্ধে ষড়যন্ত্রকারী জানিয়াও তিনি পলাশীর যুদ্ধের প্রারম্ভে তাঁহাকে ক্লাইভের হাত হইতে রক্ষা করিবার জন্য কাতর প্রার্থনা করিতেছেন; তিনি তাঁহাকে বলিতেছেন, ‘আমার আহাৰ নাই, নিদ্রা নাই,—শয়নে-স্বপনে ক্লাইভের ভীষণ মূর্তি আমার সম্মুখে বিরাজিত (৩১)।’ যুদ্ধক্ষেত্রের শিবিরে উপস্থিত হইয়াও তিনি নিজের মনেও এই বিশ্বাস করিতেছেন, ‘পরাজয় নিশ্চয় আমার (৩১২)।’ এই প্রকার কাপুরুষোচিত উজ্জ্বলিত তাঁহার চরিত্রের নামকোচিত গুণ ক্ষুণ্ণ হইয়াছে। তাঁহার চরিত্রে কেবলমাত্র পূর্বোন্নিখিত দৃঢ়তার অভাব দ্বারাই তাঁহার ট্র্যাজিডি সম্ভব করা যাইত, ইহার অল্প তাঁহার মধ্যে এই প্রকার কাপুরুষোচিত ভীকৃত্য কল্পনা না করিলেও চলিত। ইতিহাসের কোনও স্থান হইতেই গিরিশচন্দ্র সিরাজ-চরিত্রের মধ্যে এই ভীকৃত্যর সন্ধান পাইয়াছিলেন, তাহাই রূপায়িত করিতে গিয়া নাটকের নামক-চরিত্র ক্ষুণ্ণ করিয়াছেন। পলাশীর শিবিরে উপস্থিত থাকিয়াও সিরাজ যে যুদ্ধক্ষেত্রে অবতীর্ণ হন নাই বরং সেখান হইতে পলাইয়া আসিলেন, ইহা হইতেই গিরিশচন্দ্র তাঁহার চরিত্রের মধ্যে ভীকৃত্যর সন্ধান পাইয়া থাকিবেন। কিন্তু তাঁহার চরিত্রের এই দিকটির প্রতি অতিরিক্ত

জোর দিবার ফলে নাটকের করুণ রস আশাতরুপ নিবিড় হইয়া উঠিতে পারে নাই—বীরের পতন দ্বারা ই ট্রাজিডির সার্থকতা, কাপুরুষের পতন দ্বারা তাহা সম্ভব নহে—গিরিশচন্দ্র স্বদেশী যুগের আদর্শাত্মক সিরাজকে স্বাধীন বাংলার সর্বশেষ গৌরব বলিয়া কল্পনা করিয়াও একান্ত ঐতিহাসিক তথ্যনিষ্ঠার জন্ত এই পরিকল্পনা অত্যাশী তাঁহার চারিত্রিক মৰ্যাদা রক্ষা করিতে পারেন নাই। স্বদেশী যুগের বাঙ্গালীর নবপ্রবুদ্ধ জাতীয়তাবোধ দ্বারা যে সিরাজ বড়ঘস্করী ইংরেজ কর্তৃক অত্যাচারভাবে রাজ্যচ্যুত বলিয়া কীর্তিত হইতেছিলেন, তাহারই চরিত্র রূপায়িত করিতে গিয়া ঐতিহাসিক মৰ্যাদা রক্ষার জন্ত গিরিশচন্দ্র তাঁহার সম্পর্কিত জাতির নবোন্মেষিত প্রজ্ঞাবোধকে ব্যাহত করিয়াছিলেন বলিয়াই মনে হইবে। তাঁহার সিরাজ প্রজা-বৎসল, কমানীল, পত্নী-প্রেমিক, সন্তান-বৎসল হইয়াও দুর্বলচিত্ত ও ভীত; কিন্তু বাঙ্গালীর মানস-লোকে সেদিন যে সিরাজের চিত্র জাগিয়াছিল, তাহাতে তাঁহার দুর্বল-চিত্ততার যে স্থানই থাকুক না কেন, তাহাতে যে ভীততার স্থান ছিল না তাহা সত্য।

ঐতিহাসিক চরিত্রের মধ্যে সিরাজের পরই ঘসেটি বেগমের উল্লেখ করিতে হয়। ঈর্ষাপরায়ণরূপে ঘসেটির চরিত্রটি সুন্দর পরিস্ফুট হইয়াছে। তাহার ঈর্ষায়িত্তে হুসেন কুলির জীবন বিনষ্ট হইয়াছে, ইহা এই নাটকের পূর্ববর্তী ঘটনা হইলেও ইহার ফল নাটকে এই সুদূরপ্রসারী হইয়াছে। এই ঈর্ষায় নিদর্শনটি হইতে ঘসেটি-চরিত্রের নীচতা স্পষ্ট হইয়াছে। সে হুসেন কুলির প্রতি অর্ধবৎ প্রণয়সক্ত ছিল বলিয়া নিজেই প্রকাশ করিয়াছে; কিন্তু অস্থিরচিত্ত হুসেন কুলি তাহাকে পরিত্যাগ করিয়া যখন তাহারই কনিষ্ঠা ভগ্নী আমিনার প্রতি আসক্ত হইয়াছে, তখন সে আমিনার প্রতি ঈর্ষাপরবশ হইয়া হুসেন কুলির বধ-সাধনে সম্মতি দিয়াছে—নাটকের মধ্যে এই ঘটনার উল্লেখ মাত্র থাকিলেও ইহা দ্বারা ঘসেটির চরিত্রটি দর্পণের মত স্পষ্ট হইয়া উঠিয়াছে—এই চরিত্রের পক্ষে সংসারের কোন দুর্ভাবই অসাধ্য বিবেচিত হইতে পারে না। সে বিধবা, কিন্তু মৃত পতির প্রতি তাহার কোন প্রজ্ঞাবোধ নাই, একমাত্র তাঁহার প্রদত্ত হীরা-অহরৎ ও লালকুঠির বিলাস-জীবনেই তাহার আসক্তি, ইহা হইতে বঞ্চিত হইয়া সে ভীষণতর হইয়া উঠিল এবং সিরাজের পতন অনিবার্য করিয়া তুলিবার জন্ত সর্ববিধ সহায়তা করিল। ট্রাজিডির খল (villain) চরিত্ররূপে তাহার পরিকল্পনা ব্যর্থ হয় নাই। অহর-

চরিত্র ঘসেটি-চরিত্রেরই একটি প্রসারিত রূপ ; ঘসেটি রক্তমাংসের সৃষ্টি, জহরা তাহারই ছায়া মাত্র ।

সিরাজ-মহিষী লুৎফউরিসার চরিত্রটি নাট্যকারের পরিকল্পনায় ইহার সকল সৌন্দর্য অক্ষুণ্ণ রাখিতে সক্ষম হইয়াছে ; সে সরলা, শত্রুমিত্র চিনিতে পারেনা, ঘসেটির কুট চক্রান্ত বুঝিতে না পারিয়া স্বামীর মোহর শত্রুর হাতে তুলিয়া দিয়াছে, তাহার এই সরলতার ছিদ্রপথ দিয়াই তাহার দাম্পত্য জীবনে সর্বনাশের কালসর্প প্রবেশ করিয়াছে । সে সামান্ত রমণী হইতে মহিষীর পদে উন্নীত হইয়াছিল, অতএব তাহার আচার-আচরণের মধ্যে রাজপরিবারোচিত আভিজাত্যবোধ ছিল না, একটু নির্বোধ সরলতাই তাহার চরিত্রের বৈশিষ্ট্য ছিল, ইহাই তাহার পতনেরও মূল হইল । ওয়াট্‌স্-পত্নীর সঙ্গে তাহার ব্যবহারে তাহার একটি সহজ নারী-স্বভাবের স্বন্দর পরিচয় প্রকাশ পাইয়াছে ।

সিরাজের প্রতি একান্ত স্নেহশীল দেখাইতে গিয়া নাট্যকার আলিবার্দি-বেগমকে তাহার উচ্চ রাজ-মর্যাদা হইতে বঞ্চিত করিয়াছেন । তিনি বার বার অন্তঃপুর পরিত্যাগ করিয়া সিরাজের বিরুদ্ধে বড়বন্দুকাদিগের সম্মুখীন হইয়াছেন এবং কাতর অনুনয়নাদি তাহাদের মনের গতি ফিরাইতে চাহিয়াছেন । পলাণীর যুদ্ধের প্রারম্ভে বিশ্বাসঘাতী মীরজাকরের বাণীতে আসিয়া তাহার সম্মুখে তিনি এই ভাবে নতজাহু হইয়া সিরাজের স্তম্ভ সাহায্য ভিক্ষা করিয়াছেন—

‘নাও, নাও, আমার সিরাজকে নাও । বে বঙ্গ-বিহার-উড়িষ্যার-অধিপতির প্রধানা বেগম ছিল—বার সম্মুখে শত শত জাহু ছুমিস্পর্শ করেছে, শত শত রাজমুকুট অবনত হয়েছে, (জাহু পাড়িয়া) সেই আজ অবনত-মস্তকে ছুমিতে জাহুস্পর্শ করে ভিক্ষা চাচ্ছে ;—ভিক্ষা দাও—সম্মান-ভিক্ষা দাও—বকনা করো না’—৩৫

বঙ্গ-বিহার-উড়িষ্যার অধিপতির প্রধানা বেগমের পরিচয় এখানে কেবল বক্তৃতা দ্বারা প্রকাশ করা হইয়াছে, আচরণের দ্বারা প্রকাশ করা হয় নাই—ইহাই এই চরিত্রটির একটি প্রধান ত্রুটি । গিরিশচন্দ্র আলিবার্দি-বেগমের মধ্যে বাঙ্গালী দৌহিত্রের দ্বিধিমাকেই রূপায়িত করিয়াছেন, উচ্চ রাজমর্যাদা-সম্পন্ন নবাব-মহিষীকে চিত্রিত করিতে পারেন নাই । এই জন্তই এই চরিত্রটি নাটকের ঐতিহাসিক পরিবেশও ক্ষুণ্ণ করিয়াছে বলিয়া বোধ হইবে ।

সাহসিকতা, বীরত্ব ও প্রভুত্বজিতে যীর মদন ও মোহনলালের চরিত্র অপূর্ব গৌরবময় করিয়া চিত্রিত হইয়াছে, তাহাদের দেশভক্তি ও আত্মত্যাগের আদর্শ সে যুগের বাঙ্গালীর দেশাত্মবোধের প্রেরণা বোঝাইয়াছে ।

এই নাটকের অন্ত্যন্ত ঐতিহাসিক চরিত্র বৈশিষ্ট্য-বর্জিত—ইতিহাসে নাট্যকার তাহাদিগকে যেমন পাইয়াছেন, প্রধানতঃ সেই ভাবেই তাহাদিগকে নাটকে আনিয়া ব্যবহার করিয়াছেন, ইহার বিশেষ কোন ব্যতিক্রম করেন নাই।

ঐতিহাসিক চরিত্র দানশা ফকির সম্পর্কে এ'বার দু'একটি কথা বলিব। সে পুর্ণিয়ার নবাব সক্তজন্দের অর্থপুট, তাহারই স্বার্থের জন্ত সে সিরাজের বিরুদ্ধে বিদ্রোহ প্রচার করিয়া দণ্ডাভ করিয়াছে। ফকিরি তাহার ভণ্ডামির আবরণ মাত্র। ধর্মের নাম করিয়া যে ভণ্ডামি করে, তাহার মত নীচাশয় আর কেহ নাই। অতএব তাহা দ্বারা যে কোন হীন কার্যই সম্ভব। সক্তজন্দের মৃত্যুর পর সে নিরবলম্বন হইয়া পড়িয়া এক দরগাতে বাস করিতে লাগিল, কিন্তু দরগা তাহার ধর্ম-সাধনার স্থান ছিল না,—দ্বীষিকা-অর্জনের উপায় ছিল। সিরাজ তাহাকে যে দণ্ড দিয়াছিলেন, তাহা তাহার রাষ্ট্রের স্বার্থের জন্ত রাষ্ট্রের সক্ত নিয়মানুসারেই দিয়াছিলেন, এমন কি ফকির বলিয়া তাহার দণ্ড কিছু লঘুই হইয়াছিল; কিন্তু ইহার জন্ত কৃতজ্ঞতা দূরে থাকুক, এই হীনাঙ্গার মনে নবাবের বিরুদ্ধে যে প্রতিহিংসার ভাবই প্রচ্ছন্ন হইয়া ছিল, ইহা তাহার মত চরিত্রের পক্ষে স্বাভাবিক; সেইজন্ত সে অতি সহজেই চরম বিশ্বাসঘাতকতা করিয়া সিরাজ-পরিবারকে ধরাইয়া দিল,—তাহার বিষেই ট্র্যাঙ্কিডির পাত্র পরিপূর্ণ হইয়া গেল।

সমগ্র নাটকটির মধ্যে দুইটি মাত্র চরিত্র অস্বাভাবিক বলিয়া বোধ হইবে—প্রথমতঃ জহরার চরিত্র। জহরা হুসেন কুলির বিধবা পত্নী, স্বামীর মৃত্যুর প্রতিশোধ লইবার জন্ত সে হিংস্র হইয়া উঠিয়াছিল, সিরাজের হত্যার সঙ্গে সঙ্গে তাহার প্রতিশোধ-স্পৃহা নিবৃত্তি হইয়াছে। এই চরিত্রটির কাঁধাবলী সর্বাংশে ইতিহাস-সম্মত নহে। কিন্তু ইহার সম্বন্ধে একটি কথা এই যে, এই চরিত্রটি কোন কোন স্থলে দৃশ্যতঃ ঘটনার প্রবাহ নিয়ন্ত্রিত করিয়াছে বলিয়া মনে হইলেও কার্যতঃ তাহা হয় নাই—সে যেন দুর্বীর নিয়তির রূপ ধরিয়া এই নাটকের ঘটনার মধ্যে প্রত্যক্ষ হইয়া রহিয়াছে। সে কোন রক্তমাংসের চরিত্র নহে, নাটকের রসরূপ বৃদ্ধি করিবার জন্তই তাহার পরিকল্পনা হইয়াছে, তাহার প্রেরণা কোন ঐতিহাসিক ঘটনাজাত নহে; অতএব সে যদি এই নাট্য-কাহিনীর মধ্যে না থাকিত, তাহা হইলেও ইহার মূল কাহিনী অল্প রকম হইত না; তবে সে ইহাতে থাকিবার ফলে ইহার অনেক অশুট ইঙ্গিত ও

অদৃষ্ট ঘটনা সাধারণ দর্শকের নিকট স্পষ্ট হইয়া উঠিয়াছে মাত্র। সে ভাগ্য-বিড়ম্বিত সিরাজ-জীবনের নিয়তিরূপিনী এবং নাট্যকাহিনীর অলঙ্কার স্বরূপ মাত্র—এইভাবে বিচার করিলেই এই চরিত্রটির তাৎপর্য সম্যক্ বুঝিতে পারা যাইবে।

কিন্তু আত্মপূর্বিক স্বপ্ন-চরিত্ররূপে জহরার চরিত্র যদি চিত্রিত করা হইত, তাহা হইলে ইহার সম্পর্কে আর কিছুই বলিবার থাকিত না। এই চরিত্রটির একটি প্রধান দ্রুতি এই যে, ইহাকে নাট্যকার স্বপ্নরাজ্য হইতে কোন কোন সময় বাস্তবের রাজ্যেও আনিয়া ফেলিয়াছেন, এই সকল ক্ষেত্রে স্বপ্ন ও বাস্তবের মধ্যে সামঞ্জস্য সৃষ্টি হয় নাই। হুসেন কুলির সঙ্গে তাহার সম্পর্কের কথা মধ্যে মধ্যে এমন জোর দিয়া বলা হইয়াছে যে, তাহার ফলে তাহার স্বপ্নরূপ বাস্তবের দিকে আকৃষ্ট হইয়াছে; কিন্তু পরক্ষণেই তাহার অবাস্তব রূপ আবার এমন প্রকট হইয়া পড়িয়াছে যে, তাহার সম্পর্কিত সকল বাস্তব পরিকল্পনাই বাষ্প হইয়া উড়িয়া গিয়াছে। সিরাজ তাহার স্বামী হুসেন কুলিকে হত্যা করিয়াছে বলিয়াই সে পতিহত্যার প্রতিশোধ গ্রহণ করিবার জন্য ভয়ঙ্কর হইয়া উঠিয়াছিল বলিয়া নাট্যকার উল্লেখ করিয়াছেন; কিন্তু এই নাটকের মধ্যে হুসেন কুলির যে চরিত্রের পরিচয় পাওয়া যায়, অর্থাৎ পর্যায়ক্রমে ঘসেটি ও আমিনা বেগমের সহিত তাহার অবৈধ প্রণয়—তাহা হইতে জহরার প্রতি তাহার স্বামীর একনিষ্ঠ প্রণয়সক্তির পরিচয় প্রকাশ পায় না। হুসেন কুলিকে কোন ব্যক্তিগত আক্রোশ বা স্বার্থসিদ্ধির প্রেরণায় যে সিরাজ শাস্তি দিয়াছিলেন, তাহা নহে; নবাবের অন্তঃপুর অবৈধ প্রণয়দ্বারা কলুষিত করিবার পাপেই তাহাকে দণ্ডন করা হইয়াছিল—এই দণ্ড যে ভ্রান্ত বিচারের ফল, তাহাও ত বলা যায় না; কারণ, এই অবৈধ প্রণয়ের কথা ঘসেটি বেগম নিজের মুখেই এইভাবে স্বীকার করিয়াছে—

“স্বকান্ধি হুসেন কুলিকে কে বধ করলে? নারীর প্রতিহিংসা! হুসেন, হুসেন—কুকর্ণে আমার বর্জন করে তুই আমিনার প্রেমে আবদ্ধ হয়েছিলি। নচেৎ সিরাজের কি সাধ্য, যে সে তারে রাজপথে বধ করে!”—দ্বিতীয় অঙ্ক, দ্বিতীয় গর্ভাঙ্ক।

নবাব-অন্তঃপুরের এই অবৈধ প্রণয়ের কথা মুর্শিদাবাদের সকলেই ত জানিত, জহরারই তাহা না জানিবার কি কারণ ছিল? কারণ, একদিন আমির বেগও মৃত হুসেনের স্মৃতির প্রতি জহরার সুগভীর আকর্ষণ দেখিয়া এই বলিয়া বিশ্বয় প্রকাশ করিয়াছে—‘হুসেনের প্রতি এর এত ভালবাসা! হুসেন

তো। যেসেটি আর আমি না বেগমকে নিয়েই ছিলো, এর প্রতি তো কিরেও চাইতো না (চতুর্থ অঙ্ক, প্রথম গর্তাঙ্ক)।’ অতএব এই অবস্থায় হুসেন কুলির বধের প্রতিশোধ গ্রহণ করিবার জন্য অহরার মধ্যে এমন ছদ্মমনীর হিংসানল প্রজ্জ্বলিত হইবার কোন কারণ নাই; অথচ প্রত্যক্ষভাবে দেখিতে গেলে তাহার সক্রিয় প্রতিহিংসাবোধই এই ট্র্যাগেডির মূল বলিয়া মনে হইতে পারে। অহরার পতিপ্রেমকে নাট্যকার এখানে অসঙ্গত প্রাধান্য দিয়া নাটকের বাস্তবধর্ম ক্ষুণ্ণ করিয়াছেন।

করিম চাচার চরিত্র এই নাটকের অন্ততম অস্বাভাবিক চরিত্র। গিরিশচন্দ্রের পৌরাণিক ও সামাজিক নাটকের মধ্যে যে এক একটি পাগলরূপী প্রচ্ছন্ন ‘মহাপুরুষ’ থাকে, ‘সিরাজুদ্দৌল্লা’ নাটকে করিম চাচা তাহাই। সেও পাগল, সংসারের কোন বিষয়ের সঙ্গে তাহার ব্যক্তিগত স্বার্থের সম্পর্ক নাই। নবাবদরবার হইতে আরম্ভ করিয়া মীরজাফরের গুপ্ত বড়ঘর-সভা পর্যন্ত তাহার গতিবিধি অব্যাহত। গিরিশচন্দ্রের এই শ্রেণীর পাগল চরিত্রের একটি প্রধান বৈশিষ্ট্য এই যে, ইহার নাট্যকাহিনী নিয়ন্ত্রিত করিতে কোন সক্রিয় অংশ গ্রহণ করে না—কাহিনীর অলঙ্কার স্বরূপ হইয়া থাকে মাত্র। কিন্তু ‘সিরাজুদ্দৌল্লা’র করিম চাচার চরিত্র ইহার অলঙ্কার মাত্র না হইয়া ইহার ভারস্বরূপ হইয়া পড়িয়াছে। পৌরাণিক নাটকের কাহিনীতে যে অলঙ্কার শোভাবর্ধনের কার্য করে, ঐতিহাসিক নাটকে তাহা ভারস্বরূপ হইতে বাধ্য, গিরিশচন্দ্র ইহা অস্বত্ব করিতে পারেন নাই। ‘সিরাজুদ্দৌল্লা’ নাটকের কাহিনী ক্ষুদ্র সঙ্করণশীল, প্রথম হইতে শেষ পর্যন্ত ইহা কোথাও বিরাম লাভ করিতে পারে নাই। করিম চাচার বৈচিত্র্যহীন ও বিরক্তিকর সংলাপ নাট্যকাহিনীর অগ্রগতিতে সর্বত্র বাধা সৃষ্টি করিয়াছে। কাহিনীর নাট্যিক গতির করিম চাচাই একমাত্র অন্তরায়, অবাস্তব চরিত্র হইয়া অহরো এই অন্তরায় সৃষ্টি করিতে পারে নাই। করিম চাচার হিতোপদেশ-গুলি কাহিনীর নিবিড়তা বিনষ্ট করিয়াছে, ইহার দৈর্ঘ্যও অনাবশ্যক বৃদ্ধি করিয়াছে। এই নাটকের সংলাপের মধ্যে প্রায় সর্বত্র যে একটি প্রত্যক্ষতা- (directness) গুণ প্রকাশ পাইয়াছে, করিম চাচার অস্পষ্ট হেয়ালীর মত উক্তি-প্রত্যুক্তিতে ইহার সেই গুণ মধ্যে মধ্যে বিনষ্ট হইয়াছে। তাহার চরিত্রের পরিকল্পনাটির মধ্যে অসঙ্গতি সকল মাত্রা ছাড়াইয়া গিয়াছে—এদেশে আধুনিক ইংরেজি শিক্ষা প্রযত্নের পূর্বেই সে কুলিয়ন্ সীতারের

ইতিহাস শিখিয়াছে, হানিবলের জীবন্ত-বৃত্তান্ত সম্পর্কে ওয়াকিবহাল হইয়াছে, আলেকজান্ডারের ভারত আক্রমণ সম্বন্ধেও জ্ঞান লাভ করিয়াছে ( তৃতীয় অঙ্ক, প্রথম দৃশ্য দ্রষ্টব্য ), সিরাজের নিত্যসহচর হইয়াও সে মীরজাফরের গোপন বড়বন্ধ বৈঠকে অবাধ প্রবেশের অধিকার লাভ করিয়াছে ; ইহাতে কেবলমাত্র যে তাহার নিজের চরিত্রেরই অবাস্তবতা প্রকাশ পাইয়াছে তাহা নহে, ইহা দ্বারা গোপন রাজনৈতিক বড়বন্ধ বৈঠকের নাটকীয় পরিবেশটিও বিনষ্ট হইয়াছে। ঐতিহাসিক নাটকের পক্ষে ইহা যে একটি গুরুতর ক্ষতির কারণ হইয়াছে, তাহা সহজেই অনুমান করা যাইতে পারে। পৌরাণিক নাটক রচনায় সিদ্ধহস্ত গিরিশচন্দ্র যে ঐতিহাসিক নাটক রচনা করিতে গিয়াও তাঁহার পৌরাণিক নাট্যরচনার রীতিগত সংস্কার হইতে সম্পূর্ণ মুক্ত হইতে পারেন নাই, 'সিরাজুদ্দৌল্লা'র জহরা ও করিম চাচাই তাহার প্রমাণ—তুইটি চরিত্রই তাঁহার উপর পৌরাণিক নাটক অথবা সমসাময়িক গীতাভিনয়ের প্রভাবেই প্রত্যক্ষ ফল।

জহরার আলোচনা সম্পর্কে বলিয়াছি যে, স্বপ্ন-চরিত্র যদি আত্মপূর্বিক স্বপ্নরূপ রক্ষা করিয়া চলিতে পারে, তবে তাহা দ্বারা বস্তুধর্মী কাহিনীরও বহিঃ-সৌন্দর্য বৃদ্ধি পায় ; কিন্তু তাহা যদি বাস্তব জীবনকে স্পর্শ করে, তবে ইহার সেই সৌন্দর্য বিনষ্ট হয়। অবাস্তব চরিত্র করিম চাচাকে দিয়া নাট্যকার একটি বাস্তব বা ব্যবহারিক (practical) প্রয়োজনীয়তা সিদ্ধ করিয়া লইয়াছেন—ইহা নাট্যকাহিনীর পক্ষে এক গুরুতর ত্রুটির কারণ হইয়াছে—করিম চাচাই পলায়মান নবাবের পরিচ্ছদের সঙ্গে নিজের পরিচ্ছদ বিনিময় করিয়া লইয়াছে—নাট্যকাহিনীর আত্মপূর্বিক যাহাকে সকল রকম বাস্তব সম্পর্ক হইতে মুক্ত দেখিতে পাইয়াছি, নাটকের শেষাঙ্কে তাহাকে দিয়াই নাট্যকার এই বাস্তব ঘটনাটি অভিনীত করাইবার ফলে, তাহার চরিত্রটি বিশেষ কোন একটি অবিমিশ্র উপাদানে গঠিত বলিয়া মনে হইবে না—বাস্তব ও অবাস্তবের মিশ্র উপাদানে গঠিত বলিয়া মনে হইবে। বিপরীতধর্মী উপাদানের একত্র সংমিশ্রণের ফলে চরিত্রটির উদ্দেশ্য ব্যর্থ হইয়াছে। সেইজন্য সকল প্রকার ব্যবহারিক সম্পর্কশূন্য এই অবাস্তব চরিত্রটিকে শেষ পর্যন্ত যখন তুইজন প্রহরিকর্তৃক বন্দীরূপে মীরজাফরের সম্মুখে উপস্থিত হইতে দেখি, তারপর প্রথমে শূলধণ্ড ও পরে সাধারণভাবে প্রাণঘাতের আদেশ গ্রহণ করিতে শুনিতে পাই, তখন কিছুতেই দৃশ্যটির বাস্তব গুরুত্ব উপলব্ধি করিতে পারি না। একটি স্বপ্ন-



চরিত্রকে কঠিন বাস্তবের সংস্পর্শে আনিয়া নাট্যকার এই প্রকার নির্মমভাবে বিনষ্ট করিয়াছেন। করিম চাচার মধ্য দিয়া এই নাটকে যে কোন কোন স্থানে হাশ্বরস সৃষ্টির প্রয়াস দেখিতে পাওয়া যায়, তাহাও নিতান্তই ব্যর্থ হইয়াছে বলিয়া অস্বীকৃত হইবে।

এই নাটকের আরও দুই একটি ছোটখাট ত্রুটি সম্পর্কেও এখানে উল্লেখ করা যাইতে পারে। ইহার প্রায় সর্বত্রই মৃত্যুকালে যে আলিবর্দি সিরাজকে তাঁহার অমাত্যবর্গের হাতে তুলিয়া দিয়া তাঁহাদের নিকট হইতে তাঁহাকে সকল রকমে সাহায্য করিবার প্রতিশ্রুতি গ্রহণ করিয়াছিলেন, তাহার কথা বার বার উল্লেখ করা হইয়াছে—কিন্তু ঘটনাটি নাটকের পূর্ববর্তী বলিয়া ইহা দৃশ্যতঃ পরিত্যক্ত হওয়ায় ইহার কার্যকারিতা (effect) অস্বীকৃত হয় না, ইহা কেবলমাত্র একটি বক্তৃতার মতই মনে হয়। অতএব এই দৃশ্যটি নাট্যকাহিনীর সঙ্গে যদি সংযুক্ত থাকিত, তবে দর্শকের মনে ইহার কল সক্রিয় হইত, অমাত্যবর্গের বিশ্বাসঘাতকতা প্রত্যক্ষ হইয়া নাটকের করুণরস অধিকতর নিবিড় করিয়া তুলিত।

সমসাময়িক রাজনৈতিক বক্তৃতার অনেক কথা গিয়া এই নাটকের মধ্যে অসঙ্গত ভাবে প্রবেশ লাভ করিয়াছে। যদিও আধুনিক হিন্দু-মুসলমান সম্রাট ইংরেজ রাজত্বেরই সৃষ্টি, তথাপি সিরাজের মুখে ইহার নিন্দাবাদ শুনা যাইতেছে (২১৬)। এই নাটকে গিরিশচন্দ্র কোন কোন স্থলে তাঁহার নিজস্ব গৈরিশছন্দও ব্যবহার করিয়াছেন। পৌরাণিক নাটকে গৈরিশছন্দের উপযোগিতা বাহাই থাকুক না কেন, সিরাজুদ্দৌলার মত ঐতিহাসিক নাটকে যে তাহা সম্পূর্ণ অসুপযোগী তাহা সহজেই বুঝিতে পারা যায়। সিরাজুদ্দৌলার গদ্য-সংলাপ নাটকীয় গুণ-সমৃদ্ধ, কিন্তু ইহার গৈরিশছন্দে রচিত অংশ সকল দ্বিক দিয়াই ব্যর্থ রচনা। এই নাটক রচনায় গিরিশচন্দ্র তাঁহার পৌরাণিক নাটকের প্রভাব যে অতিক্রম করিতে পারেন নাই তাহা জহরা ও করিম চাচার চরিত্র সমালোচনা সম্পর্কে উল্লেখ করিয়াছি, ইহাতে গৈরিশছন্দের প্রয়োগ তাহারই আর একটি নিদর্শন।

‘সিরাজুদ্দৌলা’ নাটক সম্পর্কে আর একটি কথা মনে হইতে পারে—ইহা পারিবারিক ট্র্যাগিডি না রাজনৈতিক ট্র্যাগিডি? অবিমিশ্র পারিবারিক বড়বড়ের কলে কোন রাজা বা রাজপুত্রের যদি পতন হয়, তবে তাহা পারিবারিক ট্র্যাগিডি বলিয়া নির্দেশ করা যায়, কিন্তু বহির্জীবনে প্রজা কিংবা

রাজকর্মচারীদিগের বড়ঘরের ফলে যদি কোন রাজা কিংবা পদস্থ রাজকর্মচারীর পতন হয়, তবে তাহা রাজনৈতিক ট্র্যাজিডি হইতে পারে। এই দুই শ্রেণীর মধ্যে একটু স্থল পার্থক্য আছে। রাজনৈতিক ট্র্যাজিডির ঘটনাবলী অনেক সময় ইহার নাটকের আয়ত্তাধীন থাকে না। ষোড়শ লুইর জীবনে যে শোচনীয় ট্র্যাজিডি সংঘটিত হইয়াছিল, তাহার জন্ত তিনি নিজে কতটুকু দায়ী ছিলেন? পূর্বপুরুষের সঞ্চিত পাপের প্রায়শ্চিত্ত তাঁহাকে একাই করিতে হইয়াছে। কিন্তু পারিবারিক ট্র্যাজিডির ঘটনার ক্ষেত্র এত বিস্তৃত নহে, ইহার ঘটনাবলীর জন্ত নায়কই প্রধানতঃ দায়ী হয়। এই দৃষ্টিতে বিচার করিলে ‘সিরাজুদ্দৌল্লা’র কি স্থান? অবশ্য এখানে একটি কথা অবশ্যই স্মরণ রাখিতে হইবে যে, মানব-জীবনের ঘটনাসমূহ পরস্পর কতকগুলি স্থলপট ও স্বতন্ত্র ধারায় সর্বদা প্রবাহিত হইয়া যাইতে পারে না, ইহা প্রায়ই আপেক্ষিক হইয়া থাকে। পারিবারিক জীবনের ঘটনাসমূহ বহিজীবনের ঘটনাবলীর উপর যেমন প্রভাব বিস্তার করিতে পারে, তেমনই বহিজীবনের ঘটনাবলীও পারিবারিক জীবনের উপর অনেক সময় প্রভাব বিস্তার করে। অতএব পারিবারিক বিষয় ও রাজনৈতিক বিষয় অনেক সময় একত্র মিশিয়া বাইবারও সম্ভাবনা আছে। ‘সিরাজুদ্দৌল্লা’ নাটকের ক্ষেত্রে কি হইয়াছে, এখন তাহাই বিচার করিতে হইবে।

‘সিরাজুদ্দৌল্লা’র কাহিনী সাধারণভাবে বিশ্লেষণ করিলেই দেখিতে পাওয়া যাইবে যে, ঘসেটি বেগমকে যদি সিরাজের পরিবারস্থ লোক বলিয়া ধরিতে পারা যায়, তবে একমাত্র সে ব্যতীত সিরাজের পরিবারস্থ অন্য কেহ তাঁহার বিরুদ্ধে কোন প্রকার বড়ঘরের সহায়তা করে নাই। ঘসেটি বেগমেরও উদ্দেশ্য রাজনৈতিক, সে তাহার পালিত পুত্র একামুদ্দৌল্লাকে সিংহাসনে অধিষ্ঠিত করিতে চাহিয়াছিল; কিন্তু ঘটনাচক্রে তাহার এই উদ্দেশ্য ব্যর্থ হইয়া গিয়াছে বরং তাহার পরিবর্তে তাহার কনিষ্ঠা ভগিনীর পুত্র সিংহাসন অধিকার করিয়াছে—ঘসেটির সঙ্গে সিরাজের এখানেই বিরোধের সূত্রপাত। তখনও ঘসেটি একামুদ্দৌল্লার শিশু সন্তানকে নামেমাত্র সিংহাসনে স্থাপন করিয়া নিজেই দেশ শাসন করিবার উচ্চাভিলাষ পোষণ করে, এই কার্ণেই সে রাজা রাজবল্লভকে নিযুক্ত করিয়াছিল; কিন্তু রাজবল্লভ এই কার্ণে সাফল্য লাভ করিতে পারে নাই। অতএব সিরাজের সঙ্গে তাহার শত্রুতার ধারা অব্যাহত হইয়া চলিয়াছে। তারপর সিরাজ এই সকল বড়ঘরের কথা জানিতে পারিয়া

মতিঝিল শুলিমাং করিলেন, ঘসেটির ঐশ্বর্য অধিকার করিয়া লইলেন এবং নিজের প্রাসাদে আনিয়া বন্দিনী করিয়া রাখিলেন। পরম দীর্ঘ্যাপরায়ণা ঘসেটির জ্বরপ্রবৃত্তিসমূহ অন্তরের ভিতরে জটিলতা সৃষ্টি করিয়া চলিল। তাহারই অবশ্যস্তাবী প্রতিক্রিয়া স্বরূপ নবাবের বিরুদ্ধে তাহার প্রতিহিংসার অনল দীপ্ততর হইয়া উঠিল। ঘসেটি নবাব-প্রাসাদে বন্দিনী হইয়াছিল, অতএব সে সিরাজের বিরুদ্ধে যে প্রতিহিংসার ডাবই পোষণ করুক না কেন, কেবলমাত্র তাহাধারা সিরাজ জীবনের এই পরিণতি কদাচ সম্ভব হয় নাই। সিরাজের বিরুদ্ধে সক্রিয় ষড়যন্ত্র তাঁহার পরিবারের বহির্ভূত প্রবলতর রাজনৈতিক কুটনীতিবিদগণের দ্বারাই সৃষ্ট হইয়াছিল, ঘসেটির সঙ্গে সিরাজের পরিবার-বহির্ভূত এই ষড়যন্ত্রকারী দলের সঙ্গে কোন যোগাযোগ ছিল বলিয়া অনুভব করা যায় না। ঘসেটি মীরজাফরকে নবাব করিতে চাহে নাই। অতএব ঘসেটি প্রত্যক্ষভাবে সেই দলটিকে সক্রিয় সাহায্য করিয়াছে বলিয়াও মনে হয় না, সে নিজের পথেই নিজের হিংসাত্মক কার্যাবলী করিয়া গিয়াছে। কিন্তু সিরাজের মূল পরাজয় আসিয়াছে তাহার পরিবার-বহির্ভূত সেই বৃহত্তর ষড়যন্ত্রকারী দলটি হইতেই। পলাশীর ক্ষেত্রে পরাজয়ের পর মুর্শিদাবাদের নবাব-সৈন্যদের ঘসেটি অর্থদ্বারা বশীভূত করিয়াছিল সত্য, কিন্তু মুর্শিদাবাদের নবাব সৈন্যগণ সেদিন পলাশী-বিজয়ী ক্লাইভকে প্রতিরোধ করিতে পারিত না। পলাশীতেই সিরাজের ভাগ্য স্থির হইয়া গিয়াছিল। অতএব ‘সিরাজুদ্দৌল্লা’ প্রকৃতপক্ষে রাজনৈতিক ট্র্যাগিডি, পারিবারিক ট্র্যাগিডি নহে।

প্রাচীন ভারতীয় ইতিহাসে মহারাজ অশোকের মত এত নাটকীয় ঘটনা-সমূহ চলিত আর কাহারও বড় নাই। যে-সকল উপাদানের উপর ভিত্তি করিয়া তাঁহার জীবনী রচিত হইয়া থাকে, তাহা নির্ভরযোগ্য ঐতিহাসিক বলিয়াই গৃহীত হয়। সেইজন্য তাহা অবলম্বন করিয়া তাঁহার সম্বন্ধে প্রকৃত ঐতিহাসিক নাটক রচনার প্রচুর অবকাশ আছে। কিন্তু মহারাজ অশোকের জীবনের ঘটনাবলী এত বিচিত্র ও বিভিন্নমুখী যে, তাহা দ্বারা একখানি মাত্র নাটক রচনা করিলে ইহাদের কাহারও যথার্থ তাৎপর্য প্রকাশ পাইতে পারে না। অতএব তাঁহার জীবনের এক একটি বিশেষ অংশ লইয়া যদি এক একটি পূর্ণাঙ্গ নাটক রচনা করা যায়, তাহা হইলেই এই বিচিত্র কর্তব্যবহুল জীবনের যথার্থ পরিচয় প্রকাশ পাইতে পারে। গিরিশচন্দ্র মহারাজ অশোকের সমগ্র জীবন-বৃত্তান্ত একখানি মাত্র পঞ্চাশ নাটকের মধ্য দিয়া প্রকাশ করিয়াছেন।

তাহার ফলে এ' কথা স্বীকার করিতেই হইবে যে, তাহার চরিত্রের কোন দিকই সুস্পষ্টভাবে প্রকাশ পাইতে পারে নাই। যৌবনের উজ্জ্বল রাজকুমার অশোক ও বার্ষক্যের সর্বভাগী মহারাজ প্রিয়দর্শন অশোকের মধ্যে বহুদূর ব্যবধান রহিয়াছে,—একটি নাটকের পরিমিত পরিধির মধ্যে সেই ব্যবধান অতিক্রম করা হুঃসাধ্য।

ঐতিহাসিক নাটক হিসাবে গিরিশচন্দ্রের 'অশোক'র একটি প্রধান ত্রুটি এই যে, ইহার মধ্যে কতকগুলি অলৌকিক চরিত্র আনিয়া প্রত্যক্ষভাবে জড়িত করা হইয়াছে—যেমন মার, তাহার অমুচর চণ্ডিগিরিক ও মারের কন্যা তৃষা প্রভৃতি। ইহারাও ঐতিহাসিক চরিত্রগুলির সঙ্গে প্রায় সমান অংশ গ্রহণ করিয়া চলিয়াছে। অবশ্য এ' কথা সত্য যে, ইহারা কাহিনীর অলঙ্কার স্বরূপ হইয়াই আছে, ইহাদের দ্বারা মূল নাট্যকাহিনী নিয়ন্ত্রিত হয় নাই—তথাপি একটি ঐতিহাসিক নাটকের পরিবেশের মধ্যে ইহাদের প্রত্যক্ষ আচরণ সংঘত হওয়া উচিত ছিল। এইজন্যই প্রধানতঃ ঐতিহাসিক পরিবেশের মধ্যে এই নাটকখানি পৌরাণিক লক্ষণাক্রান্ত হইয়া পড়িয়াছে।

মহারাজ অশোক কর্তৃক প্রচারিত বৌদ্ধধর্মের অহিংস আদর্শের মধ্যে গিরিশচন্দ্র সর্বমূলীভূত এই একক সত্যের সন্ধান লাভ করিয়াছিলেন—সন্ন্যাসী উপগুপ্ত বলিতেছেন, “জগতের সমস্ত ধর্মের সার মর্ম—‘অহিংসা—সর্বভূতে আত্মসন্ধান।’ এই জগৎ-প্রেম লাভই সকল ধর্মের লক্ষণ, জগৎ-প্রেমে আত্মবিসর্জন। ভিন্ন ভিন্ন নামে ভিন্ন ভিন্ন ধর্মপ্রচার হ'তে পারে; কিন্তু ধর্মের এই সার বর্জিত, যে ধর্ম; ধর্ম নয়, ধর্মের নামে অধর্ম।” বলা বাহুল্য, ইহার মধ্যে রামকৃষ্ণশিষ্য গিরিশচন্দ্রের নবোদ্ভূত সর্বধর্ম-সমন্বয়ের আদর্শই ধ্বনিত হইয়াছে। তথাপি মূল নাট্যকাহিনীর মধ্য দিয়া গিরিশচন্দ্র এই ভাবটি ফুটাইয়া তুলিতে যান নাই।

ঐতিহাসিক বলিয়া পরিচয় দেওয়া সত্ত্বেও গিরিশচন্দ্র এই নাটকখানিকে অলৌকিকতায় ভারাক্রান্ত করিয়া তুলিয়াছেন। এক হিসাবে ইহাকে চরিত্র-নাটকের অন্তর্ভুক্ত করাই সঙ্গত বলিয়া মনে হয়; কারণ, পূর্বেই বলিয়াছি, গিরিশচন্দ্র মহাপুরুষদিগের জীবন-চরিত্রকে নাট্যরূপ দিতে গিয়া বহু ক্ষেত্রেই অলৌকিকতার আশ্রয় লইয়াছেন; কিন্তু এই নাটকখানির মধ্যে প্রধানতঃ ঐতিহাসিক ভাষাই লক্ষ্য ছিল বলিয়াই ইহা ‘ঐতিহাসিক’ বলিয়া উল্লিখিত

হইয়াছে। তবে ইহা গিরিশচন্দ্রের চরিত-নাটক ও ঐতিহাসিক নাটকের মধ্যবর্তী রচনা বলিয়া গ্রহণ করাই সঙ্গত।

অশোকের চরিত্রের পরিবর্তন তাঁহার জীবনের একটি উল্লেখযোগ্য বিষয়—ইহা উচ্চাঙ্গের নাটকীয় গুণ-সমৃদ্ধ। মানবিক উপায়ে এই পরিবর্তন দেখাইতে পারিলে ইহাধারাই এই নাটকের মূল্য বৃদ্ধি পাইত; কিন্তু গিরিশচন্দ্র অলৌকিক উপায়ে এই কার্য সাধন করিয়াছেন—ইহাতে অশোক চরিত্রের ঐতিহাসিক মর্যাদা যেমন ক্ষুণ্ণ হইয়াছে, তেমনই ইহার নাটকীয় মূল্যও প্রকাশ পায় নাই।

নাটকখানিকে অশোক সম্পর্কিত ঐতিহাসিক বিবরণের সংক্ষিপ্ত তালিকা মাত্র বলা যাইতে পারে—ইহাতে ইতিহাসে উল্লিখিত তাঁহার সম্পর্কিত কোন ঘটনারই উল্লেখ বাদ যায় নাই; অথচ ইহা সহজেই বুঝিতে পারা যায় যে, জীবনের বিশেষ একটি দৃষ্ট কিংবা বিরোধই নাটকের বিষয়ীভূত হইতে পারে—সংঘাতহীন একটানা ঘটনা-প্রবাহ কোনদিনই নাটকের উপজীব্য রূপে ব্যবহৃত হইতে পারে না। তথ্য-সংগ্রহে অধ্যবসায় এক জিনিস ও মৌলিক সৃজনী শক্তি অপর জিনিস। ‘অশোক’ নাটকের ভিতর দিয়া নাট্যকারের অধ্যবসায়েরই পরিচয় পাওয়া গিয়াছে, নাট্যিক সৃষ্টিকৌশলের পরিচয় পাওয়া যায় নাই। মনে হয়, অতিরিক্ত তথ্যনির্ভরশীলতার জগুই ইহার এই দ্রুতি প্রকাশ পাইয়াছে।

সমসাময়িক ঐতিহাসিক বিষয়-বস্তু অবলম্বন করিয়া গিরিশচন্দ্র কতকগুলি সংক্ষিপ্ত চিত্র রচনা করিয়াছিলেন। নাট্যকারের রচিত হইলেও নাটকের প্রাণ ইহাদের নাই, গিরিশচন্দ্রের নাট্যরচনার বৈচিত্র্য নির্দেশ করিবার জগুই ইহাদের এখানে উল্লেখ করা যাইতে পারে।

কলিকাতার জাতীয় মহাসমিতির (Congress) অধিবেশন উপলক্ষে গিরিশচন্দ্র ‘মহাপূজা’ নামক একখানি ক্ষুদ্র নাটক রচনা করিয়া ষ্টার রজমঞ্চে অভিনয় করেন; নাট্যকার ইহাকে ‘রূপক নাটক’ বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন—ইহার মধ্যে লক্ষ্মী, সরস্বতী, ভারতমাতা, বৃত্তান্তিকা ইত্যাদি চরিত্রের উল্লেখ আছে, কোন বিশিষ্ট নাটকীয় মানব-মানবীর চরিত্র নাই; ভারতসন্তানগণ বলিয়া কতকগুলি চরিত্রের উল্লেখ থাকিলেও তাহাদের কাহারও বিশিষ্টতা ইহাতে ফুটিয়া উঠে নাই। সমসাময়িক কালের জাতীয় মহাসভার বাহা আদর্শ ছিল, ক্ষুদ্র নাটকখানির ভিতর দিয়া গল্প ও পঙ্ক্তাকারে তাহাই

প্রকাশ করা হইয়াছে। ইহার জাতীয়তাবোধক এই পত্নোক্তিটি সমসাময়িক কালে বিশেষ লোক-প্রীতি অর্জন করিয়াছিল—

ভারত-সন্তান      কর কোলাকুলি  
দুখনিশা অবসান ;  
কি হেতু নীরব      এ' মহা উৎসবে  
প্রাণ খুলে জয় গান । ( ১১২ )

ইহার মধ্যে এই প্রকার পত্নোক্তি ও ভারত-সন্তানগণের অন্তঃসারশূন্য বক্তৃতা ভিন্ন প্রকৃত নাটকীয় উপকরণ আর কিছু মাত্র নাই।

মহারাজী ভিক্টোরিয়ার ষাট বৎসর রাজ্যকাল পূর্ণ হওয়ায় সমগ্র ভারতবাসী যে হীরক জুবিলী উৎসব অনুষ্ঠিত হইয়াছিল, সেই উপলক্ষে ‘নটের রাজভক্তি উপহার’ স্বরূপ গিরিশচন্দ্র ‘হীরক জুবিলী’ নামক একখানি ক্ষুদ্র গীতিনাট্য রচনা করেন। ইহাতে বিভিন্ন শ্রেণীর নাগরিক ও নাগরিকগণের কথোপকথনের ভিতর দিয়া ভিক্টোরিয়ার চরিত্র-মাহাত্ম্য ও তাঁহার রাজত্বকালে ভারতবাসীর বিবিধ বিষয়ক উন্নতির কথা কীর্তন করা হইয়াছে। ইহার একটি দৃশ্য ‘লণ্ডন—উইণ্ডসর ক্যাসেলের সম্মুখে’ স্থাপন করা হইয়াছে—অগ্ন্যাগ্ন দৃশ্য কলিকাতা ও বাংলার অগ্ন্যাগ্ন পল্লী-অঞ্চলে স্থাপন করা হইয়াছে। একটি সমসাময়িক বিষয়বস্তুরূপে দুইবার ব্যবসায়িক উদ্দেশ্য ব্যতীত ইহার আর কোন সার্থকতা নাই।

হীরক জুবিলী উৎসবের তিন বৎসর পরই মহারাজী ভিক্টোরিয়া পরলোক-গমন করেন। এই উপলক্ষে গিরিশচন্দ্র আর একখানি ক্ষুদ্র নাটক রচনা করেন, ইহার নাম ‘অশ্রু-ধারা।’ নাটিকাখানি মাত্র চারিটি দৃশ্যে সম্পূর্ণ। নাট্যকার ইহাকে ‘রূপক’ নাটক বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন ; কারণ, ইহাতে কতকগুলি নৈর্ব্যক্তিক চরিত্র—যথা ভারতমাতা, দুর্ভিক্ষ, প্লেগ, অরাজকতা ইত্যাদির ভিতর দিয়া বিষয়টি ব্যক্ত করা হইয়াছে। ভিক্টোরিয়ার মৃত্যুতে ভারতবাসীগণ দুর্ভিক্ষ, প্লেগ ও অরাজকতার আশঙ্কা করিতেছে ; কিন্তু সিংহাসনোপরি সপ্তম এডোয়ার্ডকে উপবিষ্ট দেখিয়া তাহারা আশান্ত হইয়াছে—এই বিষয়ই সাধারণ-ভাবে ইহাতে বর্ণিত হইয়াছে।

১৯০২ খ্রীষ্টাব্দের মে মাসে বুয়র সেনানায়কগণের আত্মসমর্পণের সঙ্গে সঙ্গে দক্ষিণ আফ্রিকায় ইংরেজদিগের সহিত বুধদিগের শান্তি স্থাপিত হয়। এই

শান্তিন্থাপন উপলক্ষে ব্রিটিশ সাম্রাজ্যের সর্বত্র বিজয়োৎসব অনুষ্ঠিত হয়। ১৯০২ খ্রীষ্টাব্দের ৮ই জুন তারিখ সমগ্র ব্রিটিশ সাম্রাজ্যব্যাপী এই বিজয়োৎসব অনুষ্ঠানের দিন নির্ধারিত ছিল। গিরিশচন্দ্র এই উপলক্ষে এই বিষয় অবলম্বন করিয়াই ‘শান্তি’ নামক একখানি একাক নাটক রচনা করিয়া বিজয়োৎসব পালনের নির্ধারিত তারিখেই তাহা কলিকাতা ক্লাসিক থিয়েটারে সর্বপ্রথম অভিনীত করেন। নাট্যকার ইহাকে ‘বৃষ্ণর সময় সংক্রান্ত রূপক’ বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন। নাটকের মধ্যে কতকগুলি রূপক চরিত্র—যেমন, শান্তিদেবী, কৃষিদেবী, শিল্প ও বাণিজ্য ইত্যাদির অত্যন্ত সংক্ষিপ্ত অবতারণা থাকিলেও ব্যাপকভাবে ইহা রূপক নাটক নহে, ইহা সর্বতোভাবে ইংরেজের বিজয়োৎসবে অনুষ্ঠিত হইবার মত উপযোগী করিয়াই রচিত। ইহাতে ব্রিটিশ সেনাপতি ও ব্রিটিশ-রাজমন্ত্রী বদাম্ভতা ও শত্রুর প্রতি উদারতা প্রদর্শনের কথা বিশেষ ভাবে কীর্তিত হইয়াছে। রচনার দিক দিয়া ইহাতে আর কোন বিশেষত্ব নাই, তবে ইহাতে যে সকল ঐতিহ্য ও একক সঙ্গীত সংযোজিত হইয়াছে তাহা গিরিশচন্দ্রের সঙ্গীত রচনার দক্ষতারই পরিচায়ক।

পূর্বেই বলিয়াছি, বাংলা নাট্যসাহিত্যের আদিযুগে সংস্কৃত নাটক ও সেক্সপীয়ারের কয়েকখানি ইংরেজি নাটকের অনুবাদ প্রকাশিত হইলেও, ইহার মধ্যযুগে এই অনুবাদের প্রবৃত্তি হ্রাস পাইয়া আসিয়াছিল। জ্যোতির্দ্রনাথ ঠাকুর এই অনুবাদের ধারাটি আরও কিছু দূর অগ্রসর করিয়া দিয়াছিলেন; কিন্তু যখন বাঙ্গালী নাট্যকার তাঁহার নিজস্ব বিষয়বস্তুর সন্ধান পাইলেন, তখন অন্তের নিকট ঋণ স্বীকার করিবার তাঁহার আর প্রয়োজন রহিল না। অনুবাদ নাটক রচনার ধারাটি গিরিশচন্দ্রই প্রধানতঃ রোধ করিয়া দিলেন। সংস্কৃত নাট্যসাহিত্যের কোন প্রত্যক্ষ কিংবা পরোক্ষ প্রভাব তাঁহার মধ্যে দেখিতে পাওয়া যায় না। সংস্কৃত নাটকের অনুবাদ ত দূরের কথা, তাহার কোন বিচ্ছিন্ন চিত্র কিংবা চরিত্রও তাঁহার উপর কোন প্রভাব বিস্তার করিতে পারে নাই। গিরিশচন্দ্র ইংরেজি নাট্যসাহিত্য বিশেষতঃ সেক্সপীয়ার দ্বারা বাহ্যতঃ প্রভাবিত হইয়াছিলেন সত্য, কিন্তু তিনি একখানি মাত্র নাটক ব্যতীত তাঁহার আর কোন নাটকেরই আত্মপূর্বিক অনুবাদ রচনার হস্তক্ষেপ করেন নাই—সেক্সপীয়ারের যে নাটকখানি তিনি বাংলায় আত্মপূর্বিক অনুবাদ করিয়াছেন, তাহা ‘ম্যাকবেথ’। ইহার অনুবাদ কার্যে গিরিশচন্দ্র যে দক্ষতা দেখাইয়াছেন, তাহা সত্যই বিস্ময়কর।

‘ম্যাকবেথ’ নাটকের পরিবেশ বাঙ্গালীর জীবনে সম্পূর্ণ অপরিচিত ; কিন্তু ‘ম্যাকবেথ’র মধ্যে সেক্সপীয়ার যে মানবচরিত্র-সমূহ চিত্রিত করিয়াছেন, তাহা দেশকালপাত্র-নিরপেক্ষ হইয়া উঠিয়াছে । গিরিশচন্দ্রের অম্লবাদের ভিতর দিয়া ইহার চরিত্রগুলির এই চিরন্তন মানবিকতার দিকটি আচ্ছন্ন হইয়া যায় নাই বলিয়াই, ইংরেজি-অনভিজ্ঞ বাঙ্গালী পাঠক মাত্রই ইহার রসগ্রহণে সমর্থ । ‘ম্যাকবেথ’ নাটকের প্রথম অঙ্কের প্রথম দৃশ্বে যে তিনজন ডাকিনীর চিত্র আছে তাহাদের রহস্তধন কথোপকথনটি গিরিশচন্দ্র যে কি কৌশলে অম্লবাদ করিয়াছেন, তাহার একটু অংশ এখানে উদ্ধৃত করা যাইতে পারে ।

১ম ডাকিনী । দিদি লো, বলনা আবার

মিলবে কবে তিন বোনে ?

যখন ঝরবে সেথা ঝুপুর্, ঝুপুর্

চক চকাচক হান্বে চিহুর,

কড় কড়াকড় কড়াং কড়াং

ডাকবে যখন ঝন্ঝনে । \* ( ১১ )

অম্লবাদ হিসাবে নাটকখানিকে বাংলায় একটি আদর্শ রচনা বলিয়া গ্রহণ করা যাইতে পারে । অম্লবাদ রূপে রচনাখানি সাফল্যলাভ করিলেও ইহার অভিনয় অনপ্রিয় হয় নাই বলিয়া গিরিশচন্দ্র অম্লরূপ কার্ণে আর কদাচ হস্তক্ষেপ করেন নাই ; কারণ, মঞ্চ-সাফল্যের দিকেই লক্ষ্য রাখিয়া যে গিরিশচন্দ্র নাট্য-রচনা প্রবৃত্ত হইতেন, সে কথা পূর্বেও বলিয়াছি ।



## চতুর্থ অধ্যায় ( ১৮৭৫—১৯২৮ )

### অমৃতলাল বসু

বাংলা নাট্যসাহিত্যের মধ্যযুগে আবির্ভূত হইয়াও যুগোচিত প্রেরণা হইতে বঞ্চিত হইবার ফলে অমৃতলাল বসুর নাট্যরচনা এক সন্ধীর্ণ সীমার মধ্যে আবদ্ধ হইয়াছিল। পূর্বেই বলিয়াছি, মধ্যযুগ পৌরানিক নাটকের স্বর্ণযুগ; এতদ্ব্যতীত বাঙ্গালীর নব-প্রবুদ্ধ আধ্যাত্মিক, সামাজিক ও রাষ্ট্রীয় চেতনা অবলম্বন করিয়া এই যুগের নাট্যসাহিত্য পরিপুষ্ট লাভ করিয়াছে। কিন্তু দুর্ভাগ্যের বিষয়, ইহাদের কাহারও সহিত অমৃতলালের আন্তরিক সহানুভূতি ছিল না। বিশেষতঃ সর্ববিষয়ক প্রগতি বা নবজাগরণকেই তিনি বিজ্ঞপের দৃষ্টিতে দেখিয়াছেন,—চিন্তা ও কর্মের রাজ্যে তিনি ছিলেন সর্বতোভাবে রক্ষণশীল। সমাজ যখন প্রকৃতই বহুদূর অগ্রসর হইয়া পড়িয়াছে, এমন কি এই প্রগতির পথে নিজে ইহা নিজের শক্তি সঞ্চয় করিয়া লইয়াছে—তাহা রোধ করিবার আর কোন উপায়ই নাই—তখনও অমৃতলাল অতীত যুগের স্বপ্নবিলাসে আচ্ছন্ন। অতএব তাঁহার ভাবধারা যুগের গতির সঙ্গে তাল রাখিয়া অগ্রসর হইতে পারে নাই, তিনি ইহার বহু পশ্চাতে পড়িয়া রহিয়াছেন। সেই জন্ত তাঁহার রচনা-সমূহও সেই অমুপাতেই যুগ-চিন্তার সঙ্গে সামঞ্জস্য রক্ষা করিয়া চলিতে ব্যর্থকাম হইয়াছে।

বাংলা নাট্যসাহিত্যের মধ্যযুগ প্রধানতঃ বাঙ্গালী সমাজের আদর্শ-সেবার যুগ। চিন্তার ও কর্মে সর্বদিকেই বাঙ্গালী তখন নূতন নূতন আদর্শ দ্বারা উদ্বুদ্ধ হইয়াছে এবং তাহার সাধনায় তাহাদেরই প্রতিষ্ঠার প্রয়াস দেখা গিয়াছে। অমৃতলালই সেই যুগে ইহার একমাত্র ব্যতিক্রম—তিনি নিজেও যেমন আদর্শ-বাদী ছিলেন না, তেমনই আদর্শ-সেবার প্রকৃত লক্ষ্য যে কি হইতে পারে, তাহাও উপলব্ধি করিতে পারেন নাই; সেইজন্ত সেদিন বাঙ্গালীর বাহা ছিল জীবন-পন্থা সাধনা, তাহাই তাঁহার লঘু ব্যঙ্গের বিষয় হইয়াছে। ইংরেজ এ'দেশে আসিয়া তাহার নিজস্ব শিক্ষা বিস্তার করিয়াছে, তাহার শিক্ষার একটা আকর্ষণীয় শক্তি আছে, তাহার সভ্যতার একটা সক্রিয় আবেদন আছে, এই

সকল বিষয় সম্পূর্ণ অস্বীকার করিয়া কুপমণ্ডকের দ্বারা অবিচল অবস্থার মধ্যে চিরস্থায়িত্ব লাভ করিবার স্বপ্ন যেমন অলৌক, তেমনই হাস্যকর। অমৃতলাল তাঁহার প্রহসন রচনার ভিতর দিয়া সমাজকে হাস্যরস পরিবেশন করিবার ভার লইয়াছিলেন, কিন্তু 'দূরদৃষ্টি দ্বারা দেখা যাইবে যে, তিনি হাস্যরস সৃষ্টির যথার্থ উপাদানের সন্ধান পান নাই।

অমৃতলাল প্রধানতঃ হাস্যরস-স্রষ্টা বা 'রসরাজ' বলিয়া খ্যাতি লাভ করিয়াছিলেন। গিরিশচন্দ্রের দৃষ্টি জীবনের সুগভীর স্তরে গিয়া স্তম্ভ হইত, উপরিস্তরের বিষয় তাঁহাকে আকর্ষণ করিতে পারিত না; সেইজন্য তাঁহার রচনায় হাস্যরসের অভাবই লক্ষ্য করা যায়। আপাতদৃষ্টিতে মনে হইতে পারে যে, সেই যুগে গিরিশচন্দ্রের এই অভাব অমৃতলালই পূরণ করিয়াছিলেন। এই হিসাবে অমৃতলালকে কেহ কেহ গিরিশচন্দ্রের পরিপূরক (Complement) বলিয়াও মনে করিতে পারেন। কিন্তু এই ধারণা ভুল। প্রকৃত হাস্যরস (humour) বলিতে যাহা বুঝায়, তাহা অমৃতলালে নাই। তাঁহার দুই একটি রচনায় ইহার সঙ্গে যে সাক্ষাৎকার লাভ করিতে পারা যায়, তাহাও তাঁহার মৌলিক পরিকল্পনার ফল নহে—পাশ্চাত্য রসসাহিত্য হইতে গৃহীত। তিনি যাহা পরিবেশন করিয়াছেন, তাহা ব্যঙ্গ (satire); কিন্তু ব্যঙ্গেরও যে একটি শিল্প-সম্মত সাহিত্যিক রূপ আছে—বাংলা সাহিত্যে বঙ্কিমচন্দ্র ও রবীন্দ্রনাথ তাহা দেখাইয়াছেন। অমৃতলাল সাহিত্য-সম্মত ব্যঙ্গ পরিবেশন করিতে পারেন নাই, তাঁহার সেই প্রতিভাও ছিল না; তিনি ব্যঙ্গের নামে যাহা পরিবেশন করিয়াছেন, তাহা আরও নিম্ন স্তরের। ইহা কি শব্দ দ্বারা প্রকাশ করিব বুঝিতে পারিতেছি না—ব্যক্তিগত কুৎসা বা পরনিন্দা শ্রবণ করিলে এক শ্রেণীর যে গ্রাম্য আমোদ সৃষ্টি হয়, ইহা প্রকৃতপক্ষে তাহাই; অতএব ইংরেজি satire শব্দটির কোন প্রতিশব্দ এখানে ব্যবহার করিতে পারা যায় না। তাঁহার ব্যঙ্গ ভাষা তুলিয়া গালি দিয়া কাহাকেও ক্লেপাইয়া আমোদ সৃষ্টি করিবার মত—তাঁহার বহু প্রহসনের মধ্য দিয়াই এই উপায়ই তিনি প্রত্যক্ষভাবে অবলম্বন করিয়াছেন। অতএব ইহা গ্রাম্যকটির সীমা অতিক্রম করিয়া রস-সাহিত্যের মর্যাদায় উন্নীত হইতে পারে নাই।

বাংলা সাহিত্যে হাস্যরস-স্রষ্টাতে অমৃতলালের পূর্বে আর এক জন নাট্যকার যে কিরূপ কৃতিত্ব দেখাইয়াছিলেন, তাঁহার কথা যথাস্থানে উল্লেখ করিয়াছি—তিনি দীনবন্ধু মিত্র। অমৃতলালের মধ্যে দীনবন্ধুর প্রতিভা

ছিল না, এমন কি তাঁহাকে অঙ্গসরণ করিবারও তাঁহার ক্ষমতা ছিল না ; তাঁহার শক্তি ছিল সম্পূর্ণ অন্তঃস্থ। দীনবন্ধুর হাস্তরস ইংরেজী humour-এর পর্যায়ভুক্ত, ইহার মধ্যে যে রস উচ্ছ্বসিত হইয়া উঠে, তাহার অনাবিল ধারার হৃদয়মন দ্বিত্ব হইয়া যায়। অমৃতলালের হাস্তরস আলামম—ইহা একের কণিক আবেদন সৃষ্টি করিলেও, অপরের পক্ষে মৃত্যুভূল্য যন্ত্রণাদায়ী। রসের আবেদন বেখানে সর্বজনীন না হইয়া আংশিক, সেখানে হাস্তরস ব্যর্থ। হাস্ত একটি কণিক স্নায়বিক উত্তেজনা মাত্র নহে, হৃদয়মনের উপর ইহার একটি স্থায়ী প্রভাব কার্যকর হইয়া থাকে। যে স্থনির্মল হাস্তরস বাহু কোন ঘটনার তাড়নায় মনের মধ্যে সহসা সৃষ্টি হয়, তাহার বাহু প্রকাশ কণিক হইলেও মনের মধ্যে তাহা একটি স্থায়ী রেখাপাত করিয়া থাকে ; সেই রেখার উপর যখন পুনরায় স্মৃতির স্পর্শ লাগে, তখনই পুনরায় হৃদয়মন পুলকে শিহরিত হইয়া উঠে। অমৃতলালের হাস্তরসের আবেদন যেমন আংশিক, তেমনই ক্ষণস্থায়ী। নাপিতের পুত্র জজ হইয়াছে, তাহার এই কৃতিত্বের কথা বিস্মৃত হইয়া তাহাকে জজ-নাপিত বলিয়া সম্বোধন করিলে কাহার মনে হাস্তরসের সৃষ্টি হইতে পারে? বিষয়টি গভীর ভাবে বিচার করিয়া দেখিলে বুঝিতে পারা যাইবে, ইহা দ্বারা কাহারও মনেই প্রকৃত হাস্তরসের সৃষ্টি হয় না। কারণ, প্রত্যেকেরই নিজস্ব একটি কুল-পরিচয় আছে, সেই পরিচয়ের উপর কাহারও কোন অধিকার নাই ; অতএব তাহার এই বিষয়ে যে দুর্বলতা আছে, তাহা সে নিজে যেমন ভুলিয়া থাকিতে চাহে, সমাজের নিকটও আশা করে যে, সমাজও ইহা ভুলিয়া থাকিবে। সজদয় সমাজের মধ্যে এই সহজ উদারতাটুকু আছে বলিয়াই এখানে ছোটবড় সকলে স্বচ্ছন্দে বাস করিতে পারে। কিন্তু তাহার পরিবর্তে তাহাকে সেই স্থানেই যদি প্রকাশে আঘাত করা হয়, তবে সে-ই যে শুধু মর্মান্বিত হইবে তাহা নহে, প্রত্যেকেই নিজেদের এমনই স্বকীয় পরিচয়টুকু লইয়া শঙ্কিত হইয়া পড়িবে। আমি নিজে খোঁড়া বলিয়া কেহ কাণাকে কাণা বলিলে এই মনে করি যে, বুঝি বা ইহা দ্বারা আমার উপরও পরোক্ষে কটাক্ষপাত করা হইল। প্রত্যেকের মধ্যেই কোন না কোন এমন ক্রটি আছে, বাহার উপর তাহার কোন হাত নাই ; অতএব এই সকল বিষয় ব্যক্তের ভিত্তি করিলে কেহ স্বচ্ছন্দভাবে তাহা হইতে হাস্তরস আন্বাদন করিতে পারে না, নিজের ক্রটিগুলি স্বরণ করিয়া সঙ্কচিত হয় মাত্র।

অমৃতলাল নিজেকে সব দিক হইতে আদর্শ মনে করিতেন ; সেইজন্য তিনি ও তাঁহার নিজস্ব সঙ্গীর্ণ সমাজটি ছাড়া আর সকলকে লইয়াই কৌতুক অল্পভব করিয়াছেন। ইহাই যে কতদূর হাস্যকর, তাহা সহজেই অনুমান করা যাইতে পারে। অতএব দীনবন্ধুর সঙ্গে তাঁহার স্বদূর পার্থক্য পরিলক্ষিত হইবে। দীনবন্ধু কবি ঈশ্বর গুপ্তকে গুরু বলিয়া স্বীকার করিতেন ; কিন্তু গুরুর সঙ্গে তাঁহার অনেক পার্থক্য ছিল। হাস্যরস-স্রষ্টা হিসাবে অমৃতলালের সঙ্গে কবি ঈশ্বর গুপ্তের কতকটা সম্পর্ক ছিল, দীনবন্ধুর সঙ্গে তাঁহার কোন সম্পর্ক ছিল না। এই হিসাবে বরং অমৃতলালকে ঈশ্বর গুপ্তেরই শিষ্য বলিতে পারা যায়, দীনবন্ধুর শিষ্য বলিতে পারা যায় না। কবি ঈশ্বর গুপ্ত রক্ষণশীল ছিলেন, সামাজিক কোন প্রগতি তিনি স্বীকার করিতেন না। জীশিকা জীবাধীনতা ইত্যাদি তিনিও অমৃতলালের মতই তীব্রতম বিদ্বেষের বাণে বিদ্ধ করিয়াছেন ; কিন্তু তথ্যপি এ'কথা বিস্মৃত হইলে চলিবে না যে, ঈশ্বর গুপ্ত বাঙ্গালীর সৃষ্টিরসের ক্ষেত্রে এক নবযুগেরও জন্মদাতা—তিনি আধুনিক বাংলা কাব্য-সাহিত্যের জনক ; অতএব তাঁহার স্বজনী-প্রতিভা ছিল। কিন্তু পূর্বেই বলিয়াছি, অমৃতলালের সেই প্রতিভা ছিল না ; সেইজন্য তিনি বাংলা সাহিত্যের ক্ষেত্রে শিষ্য হইয়াই রহিয়াছেন, ঈশ্বর গুপ্ত কিংবা দীনবন্ধুর মত গুরুর আসনে কোনদিন উপবেশন করিতে পারেন নাই। হাস্যরস রচনাও তিনি ঈশ্বর গুপ্তেরই শিষ্য মাত্র, প্রতিভা ছিল না বলিয়াই গুরুর নিকট হইতে যাহা পাইয়াছিলেন, তাহা নিজের হাতে লইয়া আরও বিকৃত করিয়াছেন ; অতএব বাংলা সাহিত্যে হাস্যরস সৃষ্টির দিক দিয়া তাঁহার স্থান তাঁহার পূর্ববর্তী দুইজন বিশিষ্ট হাস্যরস-স্রষ্টার বহু নিম্নে।

অমৃতলালের হাস্যরসের সর্বপ্রধান অবলম্বন ছিল সে-যুগের শিক্ষিতা নারী। ঊনবিংশ শতাব্দীতে নব-প্রবুদ্ধ বাংলার সমাজ এ'দেশের অবহেলিত জীজাতিকে নূতন মর্যাদা দান করিয়া ইহার অগ্রগতির পথ সুগম করিবার প্রয়াস পাইতেছিল। কিন্তু সে'কাজ যে কত কঠিন বাধাবিঘ্নের ভিতর দিয়া অগ্রসর হইতেছিল, অমৃতলালের নাটকগুলিই তাহার প্রমাণ। অল্পদূর ও রক্ষণশীল সমাজ নারীর কোন মর্যাদা দানের স্বীকৃতির পরিবর্তে প্রগতিশীল সমাজের এই বিষয়ক প্রথম প্রচেষ্টাকে যে কি তীব্র আঘাত করিয়াছিল, এই নাটকগুলি হইতে তাহাই প্রমাণিত হইবে। অমৃতলালই সাহিত্যের ভিতর দিয়া রক্ষণশীল সমাজের মনোভাব ব্যক্ত করিবার দারিদ্র গ্রহণ করিয়াছিলেন ;

ইহার মধ্য দিয়া তাঁহার মনোভাবের সঙ্গীততার যে পরিচয় প্রকাশ পাইয়াছে, তাহার ফলেই তাঁহার সমগ্র জীবনের সাহিত্যিক প্রয়াস ব্যর্থতার পৰ্ব্ববসিত হইয়াছে। কারণ, সাহিত্যের দাবী সত্যের দাবী—যে দাবীতে সত্য নাই, সাহিত্যের ভিতর দিয়া তাহার প্রতিষ্ঠা সম্ভব হইতে পারে না। জীর্ণ প্রাসাদের শিথিল ভিত্তি মাত্র অমৃতলালের সাহিত্য সাধনার অবলম্বন হইয়াছিল—যাহা ইতিপূর্বেই ভাঙিতে আরম্ভ করিয়াছে, রোধ করিবার আর কোন উপায়ই নাই, তাহাই তিনি আশ্রয় করিয়াছিলেন; সেইজন্য স্বাভাবিক নিয়মেই তাঁহার সৃষ্টি ও ইহার আশ্রয় এক সঙ্গেই ধূলিসাৎ হইয়াছে।

অনেক সময় অমৃতলালকে রক্ষণশীলও মনে করা বাইতে পারে না, বরং ইহা অপেক্ষাও তাঁহাকে নিম্নস্তরের ভাববিলাসী বলিয়া মনে হয়। রক্ষণশীলতারও একটি শক্তি আছে, সেই শক্তির গুণেই বহু জীর্ণ বস্তুও দীর্ঘকাল সমাজ দেহে আত্মরক্ষা করিয়া বাঁচিয়া থাকে। রক্ষণশীলতার এই শক্তির সঙ্গে অমৃতলালের পরিচয় ছিল না। বঙ্কিমচন্দ্রের মধ্যে যে রক্ষণশীলতা ছিল, তাহা অস্বীকার করিবার উপায় নাই; কিন্তু বঙ্কিমচন্দ্র রক্ষণশীলতার এই যে শক্তিটির কথা বলিলাম, তাহার সঙ্গে পরিচিত ছিলেন; সেইজন্য রক্ষণশীলতার মধ্যেও তাঁহার প্রতিভার বিকাশ দেখা গিয়াছে। এই দিক দিয়া বিচার করিলে অমৃতলালকে রক্ষণশীল বলিতে পারা যায় না, তিনি ছিলেন নিতান্ত সঙ্গীর্ণচেতা। মানবতার প্রতি যে সহানুভূতি দ্বারা সাহিত্যের সার্থকতা, তাহা তাঁহার একেবারেই ছিল না। তিনি মানুষকে জাতিতে জাতিতে সম্প্রদায়ে সম্প্রদায়ে খণ্ডিত করিয়া দেখিয়াছেন। তিনি এই বিষয়ে হিন্দু সমাজের জাতি-বিভাগের পূর্ণ স্বযোগ গ্রহণ করিয়াছেন। তাঁহার মতে ব্রাহ্মণ মূর্খ ও ভিক্ষুক, অগ্রাণ্ড লোক জাত-ব্যবসায়ী মাত্র, একমাত্র বিত্তা বুদ্ধি বিষয় আশ্রয় সমস্তই কায়স্থের। তাঁহার প্রায় প্রত্যেক প্রহসনের মধ্যেই তিনি অকারণে এক বা একাধিক ভিক্ষাজীবী বা পণ্ডিত-মূর্খ ব্রাহ্মণের অবতারণা করিয়াছেন; এতদ্ব্যতীত কলু নাপিত ইত্যাদির জাত-ব্যবসায় তুলিয়া অকারণ বিদ্রূপ করিয়াছেন। জাত তুলিয়া গালি দিবার নীচ প্রবৃত্তি তিনিই সাহিত্যের ভিতর স্থান দিবার প্রয়াস পাইয়াছিলেন; কিন্তু ইহাতে মানবতার লঙ্ঘন হইয়াছে বলিয়াই তাঁহার প্রয়াস ব্যর্থ হইয়াছে। কারণ, সাহিত্যের মধ্যে যে মানুষ আমরা পাই, তাহার কোন জাতি

নাই—তাহার একমাত্র পরিচয় সে মানুষ। এই মানুষ অমৃতলালের রচনার অপমানিত হইয়াছে, সেইজন্য তাহার সাহিত্য-নৃষ্টিও সার্থক হইতে পারে নাই।

প্রহসন রচনায় অমৃতলাল সিদ্ধহস্ত বলিয়া পরিচিত ; কিন্তু তাহার প্রহসনের প্রধান ত্রুটি এই যে, তাহাতে আত্মপূর্বিক কোন সুবিজ্ঞত কাহিনী নাই, কতকগুলি বিচ্ছিন্ন চিত্র ও চরিত্রের সমাবেশেই তাহা প্রধানতঃ রচিত ; কেবলমাত্র ফরাসী নাট্যকার মলিয়ারের অনুকরণে তিনি যে দুই একখানি প্রহসন রচনা করিয়াছেন, তাহাদের মধ্যেই বিশিষ্ট কাহিনীর সাক্ষাৎকার লাভ করা যায়। অতএব আত্মপূর্বিক একটি কাহিনী পরিকল্পনা করিয়া বিচিত্র ঘটনা-সংঘাতের ভিতর দিয়া হান্তরস-নৃষ্টি তাহার সাধ্যাতীত ছিল। অতএব তাহার হান্তরসাত্মক রচনাসমূহ প্রহসন হয় নাই। যদি তাহার পরিকল্পিত সামাজিক চিত্র ও চরিত্রসমূহের বস্তুধর্ম রক্ষা করিয়া পরিবেশন করা হইত, তবে ইহাদিগকে নক্সা বা সমাজ-চিত্র বলা যাইত ; কিন্তু তিনি ইহাদের রচনায় একান্ত আত্মসচেতনতার পরিচয় দিয়া ইহাদের বস্তুধর্ম ( objectivity ) নষ্ট করিয়াছেন বলিয়া ইহাদিগকে নক্সার পর্যায়ভুক্তও করিতে পারা যায় না। যে নৈব্যক্তিকতা নাট্যরচনার বিশিষ্ট ধর্ম, তাহা অমৃতলালের কোন রচনাতেই নাই, একান্ত আত্মনির্লিপ্ত হইয়া বস্তুধর্মী সাহিত্যরচনা তাহার পক্ষে কদাচ সম্ভব ছিল না ; সেইজন্য নক্সার মত বস্তুধর্মী রচনাও তাহার পক্ষে সম্ভব হয় নাই। তিনি তাহার অধিকাংশ প্রহসনের ভিতর দিয়াই একটি চরিত্র বাছিয়া লইয়া তাহার মুখ দিয়াই নিজস্ব মতবাদসমূহ প্রচার করিয়াছেন, প্রহসনের মধ্য হইতে এই চরিত্রটি চিনিয়া লইতে বিশেষ কোন বেগ পাইতে হয় না, ইহা স্বারাই তাহার রচনার নাটকীয় গুণ ক্ষুণ্ণ হইয়াছে। অতএব অমৃতলালের রচনা যদি প্রহসনও নয় কিংবা নক্সা বা সমাজচিত্রও নয় তবে তাহা কি ? অমৃতলাল গিরিশচন্দ্রের অনুকরণে তাহার কোন কোন রচনা ‘পঞ্চরং’ বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন, ইহার অর্থ যদি পাঁচ রকম বিষয় লইয়া তামাসা করা হয়, তবে ‘পঞ্চরং’ সংজ্ঞাটিই অমৃতলালের প্রায় সকল রস-রচনার উপরই প্রযোজ্য হইতে পারে।

বাংলার বিচিত্র ও বহুমুখী সমাজ-জীবনের সঙ্গে অমৃতলালের কোন পরিচয় ছিল না, একমাত্র উত্তর কলিকাতার একটি নির্দিষ্ট সমাজই তাহার অভিজ্ঞতার অন্তর্ভুক্ত ছিল ; সেইজন্য তিনি সামাজিক বিষয় লইয়া ‘পঞ্চরং’

রচনা করিলেও কোন বৃহত্তর সামাজিক নাটক রচনা করিতে পারেন নাই। একটি মাত্র সামাজিক নাটক যে তিনি রচনা করিয়াছেন, বিষয়-বস্তুর দিক দিয়া তাহাও তাঁহার প্রহসনগুলি হইতে স্বতন্ত্র নহে ; বিশেষতঃ তাঁহার নিজস্ব সমাজসংস্কার-মূলক মনোভাব তাহার ভিতর দিয়াও অত্যন্ত স্পষ্ট হইয়া উঠিয়াছে।

পৌরাণিক নাটক রচনাতেও অমৃতলাল অল্পরূপ ব্যর্থ হইয়াছেন। তিনি মাত্র দুইখানি পূর্ণাঙ্গ পৌরাণিক নাটক রচনা করিয়াছেন, কিন্তু দুইখানির মধ্যেই একটি প্রধান ত্রুটি এই প্রকাশ পাইয়াছে, যে তাঁহার তীক্ষ্ণ আত্মসচেতনতার অন্তর্ভুক্তি তিনি কাহারও পৌরাণিক পরিবেশ রক্ষা করিতে পারেন নাই, দুইখানি নাটকের মধ্যেই কালাতিক্রমণের (anachronism) দোষ ঘটিয়াছে, তিনি উনবিংশ শতাব্দীর নবজাগ্রত জাতীয়তাবোধ ইহাদের মধ্যেও লইয়া স্থাপন করিয়াছেন। কৃষ্ণলীলা লইয়া রচিত গীতি-নাটকের মধ্যে পর্যন্ত তিনি তাঁহার নিজস্ব সামাজিক পরিবেশটি আরোপ করিয়াছেন। অতএব পৌরাণিক নাটক রচনারও তাঁহার কোন প্রতিভা ছিল না। কোন বিষয়ে কাহারও যদি প্রতিভা থাকে, তবে তাহা দ্বারা তিনি সকল বিষয়ই স্পর্শ করিতে পারেন, কিন্তু যেখানে ইহার অভাব দেখা যায়, সেখানে কোন বিষয়ই সার্থক হইতে পারে না। অমৃতলালেরও তাহাই হইয়াছিল।

অমৃতলাল কয়েকখানি রোমান্টিক নাটক ও একখানি মাত্র পূর্ণাঙ্গ ঐতিহাসিক নাটক রচনা করিয়াছিলেন। কিন্তু অমৃতলালের যে বৈশিষ্ট্য সম্পর্কে পূর্বে আলোচনা করিলাম, তাহা হইতেই বুঝিতে পারা যাইবে যে, রোমান্টিক কিংবা ঐতিহাসিক নাটক রচনা করিবার শক্তিও অমৃতলালের ছিল না। রোমান্টিক নাটক রচনার কল্পনার যে সংঘমের প্রয়োজন, তাহা অমৃতলালের নাই ; রোমান্টিক জগৎ ও প্রত্যক্ষ জগতের মধ্যে যে একটি স্থল্পষ্ট সীমারেখা আছে, তাহা অমৃতলাল অহুভব করিতে পারেন নাই ; সেই অন্তর্ভুক্তি তিনি পৌরাণিক নাটক রচনার ব্যর্থকাম হইয়াছেন। আত্মবোধ সম্পূর্ণ বিলুপ্ত করিয়া দিতে না পারিলে ঐতিহাসিক নাটক রচনাও সম্ভব নহে। অমৃতলাল একান্ত আত্মসচেতন লেখক, আত্মবিলোপ করিয়া কোন রচনা প্রকাশ করা তাঁহার শক্তির অতীত। অতএব তাঁহার একমাত্র ঐতিহাসিক নাটকখানিও তাঁহার নিজস্ব মতবাদের প্রচার-মূলক বক্তৃতাকেই পর্যবসিত হইয়াছে।

সঙ্গীতের বাহ্যিক অমৃতলালের রচনার একটি প্রধান বৈশিষ্ট্য। চরিত্র-নিবিশেষে অমৃতলাল এই প্রকার সঙ্গীত পরিবেশন করিয়াছেন—এমন কি কর্তা, গৃহিণী ও ‘বয়’ বা বালক পরিচায়ক এক সঙ্গে একই সঙ্গীতে যোগদান করিয়াছে। সঙ্গীতগুলি অধিকাংশ ক্ষেত্রেই সুরচিত বলিয়া ইহাদের স্থানকাল-পাত্রের অনোচিত্য বাদ্যলী দর্শক মনকে সহসা আঘাত করিতে পারে নাই।

অমৃতলালের মধ্যে কৌতুকের (wit) যে পরিচয় পাওয়া যায়, তাহাই তাঁহার প্রধান গুণ; কিন্তু এই কৌতুক বাগ্‌বৈদগ্ধ্য দ্বারাই স্টে, ঘটনা-সংস্থাপনা দ্বারা নহে। বাগ্‌বৈদগ্ধ্যজাত কৌতুকের গুণেই তাঁহার রস-রচনা-সমূহ কোন কোন স্থানে সমৃদ্ধ হইয়াছে।

মাইকেল মধুসূদন দত্তের ‘ব্রজাঙ্গনা কাব্য’ প্রকাশিত হইবার পর ইহা দ্বারা প্রত্যক্ষ ভাবে প্রভাবিত হইয়া যে কয়খানি কৃষ্ণলীলা-বিষয়ক গীতিনাট্য রচিত হয়, অমৃতলালের ‘ব্রজলীলা’ তাহাদের অন্ততম। ইহা তিনটি ক্ষুদ্র অঙ্কে সম্পূর্ণ বিভিন্ন গীতিকবিতার সমষ্টি মাত্র। গীতিগুলির রচনার বৈকল্য কবিতার মার্ধ্ব অক্ষুর রহিয়াছে। ‘গীত-গোবিন্দ’র এই অনুবাদটি হইতে এই কার্ণে অমৃতলালের যে দক্ষতা ছিল, তাহার পরিচয় পাওয়া যাইবে,

তোমার মিলন আশে

মদনমোহন বেশে

কুঞ্জবনে আছে বসি স্থান।

বিলম্ব করো না প্যারি,

অধীর মুরলীধারী

বীশরীতে সদা রাখা নাম। (৩১)

ইহার প্রথম অঙ্কে বজ্রহরণ, দ্বিতীয় অঙ্কে চন্দ্রাবলী ও নৌকাবিলাস প্রসঙ্গ ও তৃতীয় অঙ্কে রাগলীলা অত্যন্ত সংক্ষিপ্ত ভাবে বর্ণিত হইয়াছে। বিভিন্ন অঙ্কগুলি কাহিনীর দিক দিয়া সংযোগহীন; অতএব ইহার গীতিমূল্য যাহাই থাকুক, ইহা সম্পূর্ণ নাট্যগুণবর্জিত।

গিরিশচন্দ্রের অনুল্লকরণে অমৃতলাল কৃষ্ণলীলা-বিষয়ক গীতিনাট্য রচনায় হস্তক্ষেপ করিলেও এই বিষয়ে যে তাঁহার কোন মৌলিক প্রতিভা ছিল না, তাঁহার ‘সতী কি কলঙ্কিনী’ বা ‘কলঙ্ক-ভঞ্জন’ নাটিকাটি তাহারই বিশিষ্ট প্রমাণ। কৃষ্ণলীলা-বিষয়ক নাটকও পৌরাণিক নাট্যরচনারই অন্তর্গত, পৌরাণিক নাটক রচনায় প্রত্যক্ষ পরিবেশ সম্পূর্ণ বিস্মৃত হইবার যে প্রয়োজনীয়তা আছে, অমৃতলালের তাহা অহুভব করিবার শক্তি ছিল না। পরিচিত জগৎটি অমৃতলালের পৌরাণিক নাটকের মধ্যেও উঁকি খুঁকি মারিয়া ইহার রোমাণ্টিক ধর্ম



বিনষ্ট করিয়া দিয়াছে। সেইজন্য কুটিল। 'শ্রীরাধাকে আশ্রয় ঘোষের 'মাগ' বলিয়া উল্লেখ করিতেছে, শ্রীকৃষ্ণকেও কলিকাতার আঞ্চলিক ভাষায় অকথ্য গালাগালি দিতেছে। অমৃতলাল তাঁহার নিজস্ব পরিচিত কলিকাতার সমাজটির মধ্যেই রাধাকৃষ্ণের অস্তিত্ব কল্পনা করিয়া লইয়াছেন। শ্রীরাধার চরিত্রের মধ্যে তিনি একটি সহজ মানবিক অহুভূতি দান করিতেও ব্যর্থকাম হইয়াছেন; কারণ, শ্রীরাধা এখানে 'বিশুদ্ধ প্রেমের তত্ত্ব' বিষয়ে সচেতন হইয়াই কৃষ্ণকে আত্মসমর্পণ করিয়াছেন বলিয়া উল্লিখিত হইয়াছে। রাধাকৃষ্ণ-প্রেমের মধ্য দিয়া প্রেমের যে তত্ত্বই থাকুক না কেন, নাটকের মধ্যে তাহার কোন স্থান নাই। প্রেমের মানবিক দিকটিই নাটকের উপজীব্য, তত্ত্বের দিকটা ইহার উপজীব্য নহে। অমৃতলাল এ কথা বুঝিতে পারেন নাই।

পৌরাণিক নাটকের মধ্যে অমৃতলালের হরিশ্চন্দ্র নাটকখানি বিষয়গোরবের জন্য ব্যাপক প্রচার লাভ করিয়াছিল। ইহার রচনায় অমৃতলাল ক্ষেমীশ্বর-রচিত 'চণ্ডকৌশিক' নামক সংস্কৃত নাটক কিংবা জ্যোতিরিন্দ্রনাথ কর্তৃক ইহার অল্পবাদ ধারাই মুখ্যতঃ প্রভাবিত হইয়াছিলেন। এতদ্ব্যতীত ইহার কোন কোন চিত্র ও চরিত্রের মধ্যে কালিদাস-রচিত অভিজ্ঞান-শকুন্তলা নাটকেরও প্রভাব অল্পভব করা যায়। ইতিপূর্বে মনোমোহন বসু ইহার বিষয়বস্তু লইয়া 'হরিশ্চন্দ্র' নামক যে নাটক রচনা করিয়াছিলেন, তাহারও প্রভাব ইহার মধ্যে অহুভূত হয়। এই সকল দিক বিচার করিলে, ইহা অমৃতলালের মৌলিক রচনা বলিয়া গ্রহণ করা সম্ভব হয় না। বিশেষতঃ তিনি যে সকল ক্ষেত্রে স্বকীয়তা দেখাইবার প্রয়াস পাইয়াছেন, সেখানে তাঁহার প্রয়াস সার্থক হইয়াছে বলিয়াও বোধ হইবে না। দৃষ্টান্ত স্বরূপ ইহার দুই একটি চরিত্রের বিষয় এখানে উল্লেখ করা যাইতে পারে।

ইহার নামক হরিশ্চন্দ্রের চরিত্রের একটি প্রধান দ্রুটি এই যে, সর্বস্ব দান করিয়া আসিবার পরও হরিশ্চন্দ্র তাঁহার পূর্ব অবস্থা স্মরণ করিয়া সর্বদাই পরিতাপ করিয়াছেন—ইহাতে তাঁহার দানের মহিমা যে ক্ষুণ্ণ হইয়াছে, তাহা নাট্যকার বুঝিতে পারেন নাই। সেইজন্য ইহাতে হরিশ্চন্দ্রের প্রকৃত মহত্ব প্রকাশ পায় নাই; অতএব ইহাতে নাটকের মূল উদ্দেশ্যই ব্যর্থ হইয়াছে। ইহার নায়িকা শৈব্যার চরিত্রটিও একান্ত আদর্শমুখী। ধর্ম, নীতি ও পতিভক্তি বিষয়ক বক্তৃতার মধ্যেই তাঁহার পরিচয় প্রকাশ পাইয়াছে। তাঁহার চরিত্রের

ভিত্তর দিয়া সহজ মানবিক বৃত্তিগুলি বিকাশের যে দুর্লভ সুযোগ ছিল, নাট্যকার তাহাদের একটিরও সন্ধান পান নাই। সেই অল্প তাহার চরিত্র নিষ্কাশন বলিয়া বোধ হয়। কিন্তু রোহিতাশের চরিত্রের ভিত্তর দিয়াই নাট্যকারের সর্বাধিক ক্রটি প্রকাশ পাইয়াছে। ইহা আত্মপূর্বিক অবাঞ্ছনীয়। বাল্যবয়স হইতেই তাহার মনে দান-মাহাত্ম্যবোধ জন্মিয়াছে, সেই বয়সেই বিজ্ঞানের মতো বিজ্ঞানমিত্রের কথা সে মুখের উপর প্রতিবাদ করিয়াছে। জটাদারী একটি কথায় রোহিতাশের সম্পূর্ণ পরিচয়টি এই ভাবে প্রকাশ করিয়াছে, ‘কেরে ছোঁড়াটা ? ভারী ডেপো’ (৩৩)। রোহিতাশের চরিত্রে আত্মোপাস্ত ডেপোনি বা অকাল-পকতার ভাবই প্রকাশ পাইয়াছে। ইহার কলে রোহিতাশ দর্শকের সহানুভূতি হইতে বঞ্চিত হইয়াছে। অতএব হরিশ্চন্দ্র-চরিত্রের মহত্ব যেখানে অক্ষুণ্ণ রাখিতে পারা যায় নাই, কিংবা রোহিতাশের চরিত্রের প্রতিও দর্শকের স্বাভাবিক সহানুভূতি সৃষ্টি সম্ভব হয় নাই, সেখানে হরিশ্চন্দ্র-বিষয়ক নাটক রচনা কোন দিক দিয়া যে সার্থক হইয়াছে, তাহা বলিবার উপায় নাই। প্রকৃতপক্ষে নাটকটি বক্তৃতা-ভারাজ্ঞাস্ত হইয়া উঠিয়াছে। কতকগুলি চারিত্রিক সঙ্গুণ বিষয়ক বক্তৃতা ইহার নাট্যিক কাহিনীর ধারা কিংবা চরিত্রসৃষ্টি ব্যাহত করিয়াছে।

পৌরাণিক বিষয়-বস্তু অবলম্বন করিয়াই গিরিশচন্দ্রের সর্বশেষ নাটকখানি রচিত, ইহার নাম ‘যাজ্ঞসেনী’—গিরিশচন্দ্রের অহুকরণে মহাভারতোক্ত বিষয়বস্তু অবলম্বন করিয়া ইহা রচিত। পৌরাণিক নাটক রচনার অমৃতলালের যে সকল বাধা ছিল, তাহা নাট্যকার ইহার মধ্য দিয়াও কাটাইয়া উঠিতে পারেন নাই। কালাতিক্রমণের (anachronism) দোষে ইহার পৌরাণিক পরিবেশ অনেক স্থলেই ক্ষুণ্ণ হইয়াছে। নাটকের নাম ‘যাজ্ঞসেনী’ হইলেও ইহার যাজ্ঞসেনী বা দ্রৌপদী ইহার কেন্দ্রীয় চরিত্রের রূপ লাভ করিতে পারে নাই। মহাভারতের বিচিত্র ঘটনাকালোর মধ্যস্থিত দ্রৌপদী-চরিত্র অবলম্বন করিয়া নাটক রচনার যে সুযোগ ছিল, নাট্যকার তাহার ব্যবহার করিতে পারেন নাই। পরিণত বয়সেও যে তিনি পৌরাণিক নাটক রচনার কৌশল আয়ত্ত করিতে পারেন নাই, এই নাটকখানিই তাহার প্রমাণ। ইহা গল্প ও অমিত্র পদ্ম মিশ্রিত রচনা। কিন্তু রচনার দিক দিয়াও ইহার মধ্যে কোন কৌশল প্রকাশ পায় নাই।

বরোদার গাইকোয়াড় মলহররাও হোলকার তথাকার রেসিডেন্টকে পানীয়েয় সঙ্গে হীরকচূর্ণ বিব প্রদান করিয়া হত্যা করিবার অভিযোগে অভিযুক্ত

হইয়া রাজ্য হইতে নির্বাসিত হন। বিষয়টি ভারতবর্ষের সর্বত্র তুমুল আন্দোলন সৃষ্টি করিয়াছিল। ভারতীয় সংবাদপত্রসমূহ গাইকোয়াড়ের প্রতি সহানুভূতি প্রদর্শন করে, কিন্তু ইংরেজ-পরিচালিত সংবাদপত্রসমূহ তদানীন্তন ভারত-গভর্নমেন্টের এই কার্য সমর্থন করে। সমসাময়িক এই উত্তেজনামূলক বিষয়টি অবলম্বন করিয়াই অমৃতলাল তাঁহার ‘হীরকচূর্ণ’ নাটক রচনা করেন। গাইকোয়াড়ের প্রতি সমবেদনা প্রকাশই নাটকটির যথার্থ উদ্দেশ্য, সেইজন্য ইহাকে গাইকোয়াড়কে নির্দোষ ও আদর্শচরিত্র পুরুষ রূপে উপস্থিত করা হইয়াছে। ইহা সুদীর্ঘ পঞ্চাশের সম্পূর্ণ, কিন্তু ইহাকে যথার্থ নাটক বলিয়া উল্লেখ করা যায় না। নাট্য রচনার আদিক অমৃতলাল তখনও আয়ত্ত করিতে পারেন নাই। ইহাতে কোন নাট্যিক ক্রিয়ার সাক্ষাৎ লাভ করিতে পারা যায় না, কেবল ঘটনার পর্যালোচনাতেই ইহা আত্মোপাস্ত পর্ববসিত হইয়াছে। সুদীর্ঘ স্বগতোক্তি ইহার অন্ততম গুরুতর ত্রুটি। ইহাতে কোন নাট্যিক ক্রিয়া উপস্থিত না করিয়া কেবলমাত্র স্বগতোক্তি ও সংলাপের ভিতর দিয়াই ইহার কাহিনী অগ্রসর করিয়া লওয়া হইয়াছে বলিয়া ইহাদের দৈর্ঘ্য অপরিহার্য হইয়া উঠিয়াছে। গাইকোয়াড়ের বিচার-মভায় আসামী পক্ষের উকিলের একটি ছয়পৃষ্ঠা ব্যাপী বক্তৃতা আছে, নাটকের মধ্যে ইহার অন্তর্গতযোগিতা সম্পর্কে নাট্যকার অবহিত হইতে পারেন নাই। তদানীন্তন ভারত গভর্নমেন্ট কর্তৃক গাইকোয়াড় অন্তায়ভাবে রাজ্য হইতে বিতাড়িত হইয়াছেন তাহা শেষ পর্বন্ত দেখাইয়াও নাট্যকার এই গভর্নমেন্টের তদানীন্তন কর্ণধার লর্ড নর্থব্রকের সর্বত্র উচ্ছ্বসিত প্রশংসা করিয়াছেন। অতএব মনে হয়, নাট্যকার ইহার মধ্য দিয়া দুইটি উদ্দেশ্যই সাধন করিতে চাহিয়াছেন—প্রথমতঃ ইংরেজ সরকারের মনস্তি ও বিতীয়তঃ গণমতের সমর্থন; সমসাময়িক প্রেরণায় নাটক রচনা করিলেও কাহারও তিনি বিরাগভাজন হইতে চাহেন নাই।

বহির্বাংলার ঐতিহাসিক বিষয়-বস্তু লইয়া রচিত এই নাটকখানির ভিতর দিয়াও অমৃতলাল জাতি-সম্পর্কিত তাঁহার স্বভাবসিদ্ধ অসুখার মনোভাব ব্যক্ত করিতে পশ্চাৎপদ হন নাই। হিন্দু পেট্রিমেন্টের সম্পাদক ‘জাত্যাংশে তেলি’—তাঁহার সম্পর্কে এই অকারণ অবাস্তব মন্তব্য প্রকাশ করা হইয়াছে—

‘ওঃ! তাই বলি—তেলি! হাত পিচলে গেলি, অনয়েবল হলি—তবে বাবুর বেঘন আকৃতি তেমনি প্রকৃতি। মহাশয়, পাড়কাকের বাবায় কি কখন শুকপক্ষী বাস করে?’ ৪১২

নাটক-গ্রন্থসমূহ-সকল শ্রেণীর রচনাতেই অমৃতলাল যে অকারণ জাত তুলিয়া খোঁটা দিয়াছেন, এখানেই তাহার সূত্রপাত।

রাজমহিষী লক্ষ্মীবাদীর চরিত্রটি সংক্ষিপ্ত হইলেও স্বন্দর।

বিজ্ঞাসাগর মহাশয়ের স্বর্গারোহণ উপলক্ষে অমৃতলাল ‘বিলাপ বা বিজ্ঞাসাগরের স্বর্গে আবাহন’ নামক একখানি ক্ষুদ্র নাটিকা রচনা করেন, ইহা মাত্র একটি অঙ্কে সম্পূর্ণ। ইহার মধ্যে কোন নাটকীয় চরিত্র নাই। বাহ্যিক নাটকের আকারে রচিত হইলেও ইহা একটি শোক-কাব্য মাত্র।

অমৃতলাল একখানি মাত্র পূর্ণাঙ্গ সামাজিক নাটক রচনা করিয়াছিলেন, তাহার নাম ‘তরুণালা’। এক নাটকখানির একটু বিস্তৃত আলোচনা করিলেই সামাজিক নাটক রচনায় অমৃতলালের দোষ-ত্রুটির পরিচয় পাওয়া যাইবে। ইহার কাহিনীটি সংক্ষেপে এই : অখিল একজন সঙ্গতিসম্পন্ন যুবক, জ্ঞী তরুণালার প্রতি তাহার প্রণয় হয় নাই বলিয়া তাহার প্রতি সে বিমূষ; এক দ্বালালের চক্রান্তে পড়িয়া সে পারুল নামক এক বোকার প্রতি আসক্ত হইল—মনে করিল, তাহার সহিত তাহার পবিত্র প্রণয়ের সঞ্চার হইয়াছে। জ্ঞী তাহাকে এই পথ হইতে প্রতিনিবৃত্ত করিতে চাহিলে জ্ঞীকে একদিন সে পদাঘাত করিয়া পারুলের গৃহে চলিয়া গেল। কিন্তু একদিন গিয়া যখন দেখিল অল্প এক ব্যক্তি পারুলের গৃহে বসিয়া আমোদ করিতেছে, সেইদিনই সে বুঝিতে পারিল, পারুলের প্রণয় মিথ্যা। নিদারুণ আঘাত পাইয়া গৃহে ফিরিয়া সে তরুকে এক নূতন রূপে দেখিতে পাইল। বুঝিল, যথার্থ প্রণয় তরুর মধ্যেই আছে, ভাবিয়া তাহাকে সে হৃদয়ে তুলিয়া লইল।

নাটকের উপরোক্ত মূল কাহিনীর সঙ্গে আর দুইটি উপকাহিনী আছে, তাহা বেণী-শাঙার ও মৃত্যুঞ্জয়-আমোদিনীর। মূল কাহিনীর সঙ্গে প্রথম উপকাহিনীটির কোনই যোগ নাই, দ্বিতীয়টির যোগও অত্যন্ত ক্ষীণ। উপরে নাটকের যে কাহিনী বর্ণিত হইল, তাহা হইতে স্পষ্টই বুঝিতে পারা যাইবে যে, সমসাময়িক শিক্ষিত সমাজের মধ্যে বোশাসক্তি যে এক প্রবল আকার ধারণ করিয়া কলিকাতার বহু সঙ্গতিপন্ন পরিবারের মধ্যে অশান্তির সৃষ্টি করিতেছিল, তাহারই কুফল নির্দেশ করিবার শুভবুদ্ধিপ্রণোদিত হইয়া অমৃতলাল এই নাটকখানি রচনা করিয়াছিলেন—কোন সুগভীর শিল্পবোধের প্রেরণা হইতে ইহা রচনা করেন নাই। অতএব সে যুগের এই শ্রেণীর বহু নাটকের মতই ইহাও একখানি সমাজ-সংস্কারমূলক নাটক। ইহার মধ্য দিয়া অমৃত-

লালের কোন সুগভীর জীবনদৃষ্টির পরিচয় প্রকাশ পায় নাই, জীবনের অগভীর স্তরে যে সকল ক্ষণিক বিকার দেখা দেয়, ইহা তাহারই পর্যালোচনা মাত্র। প্রহসন ও নক্সা রচনার 'মধ্যেই' যিনি প্রায় সমগ্র জীবনের সাধনা নিয়োজিত রাখিয়াছিলেন, তাঁহার নিকট হইতে প্রকৃত সামাজিক নাটক আশা করাও দুঃশা মাত্র। এই নাটকের পরিণতিতে ইহার নায়ক-চরিত্র যদিও জীবনের একটা মহান সত্যের সন্ধান পাইয়াছিল, তথাপি তাহার আচরণ সর্বত্রই প্রহসনের চরিত্রের মতই প্রকাশ পাইয়াছে। সে সর্বদাই সুস্থ মানুষের পরিবর্তে যেন বাতিকগ্রস্তের মত ব্যবহার করিয়াছে। প্রথম দৃষ্টে সে তাহার বিধবা জননীকে 'লভ্' (love)-এর মহিমা বুঝাইতেছে, এই 'লভ্' যে তাহার জীবনের গভীরতম স্তরের অমুভূতি নহে, উপরিস্তরের একটা মনো-বিকার মাত্র, তাহা তাহার পারুলের সঙ্গে শেষ সাক্ষাতের দিনেও এমনি ভাবেই প্রকাশ পাইয়াছে। সেখানে সে পারুলের গৃহে এক চৌবেকে বসিয়া আমোদ করিতে দেখিয়া তাহাকে জিজ্ঞাসা করিয়াছে, 'কে তুমি? আমার প্রণয়ে তুমি কি ওসমান?' প্রণয় যদি তাহার সুগভীর অমুভূতির বিষয় হইত, তাহা হইলে তাহা লইয়া সে এমন লঘু আচরণ করিতে পারিত না। সুস্থ মানুষের পরিবর্তে এমনি এক বাতিকগ্রস্তের মত আচরণ করিবার জন্তই শেষ পৰ্ব্বন্ত তাহার মোহমুক্তি পাঠকের মনে কোন স্বস্তি আনিয়া দিতে পারে নাই—যতটুকু আনিয়াছে তাহা তরুর প্রতি সহানুভূতির জন্ত, তাহার ভ্রান্তি বিদূরণের জন্ত নহে। অতএব যে নাটকের নায়ক-চরিত্র আত্মোপাস্ত্র এমনই বাতিকগ্রস্ত বলিয়া বোধ হয় এবং যাহার সমাজ-সংস্কারের উদ্দেশ্য অত্যন্ত স্পষ্ট, তাহা সামাজিক প্রহসন বা নক্সা ব্যতীত প্রকৃত সামাজিক নাটকের মৰ্যাদা লাভ করিতে পারে না।

পূর্বেই বলিয়াছি, কাহিনীর দিক হইতে এই নাটকে বেণী ও শাস্তার প্রসঙ্গ অনাবশ্যক। কিন্তু শাস্তার ভিতর দিয়া নাট্যকার একটি সামাজিক উদ্দেশ্য সাধন করিয়াছেন—রক্ষণশীল অমৃতলালের বিধবা-বিবাহ-বিষয়ক মনোভাব এই প্রসঙ্গের ভিতর দিয়া স্পষ্টই প্রকাশ পাইয়াছে। বিধবা শাস্তার মুখে বিধবা-বিবাহের বিরোধী যে বক্তৃতাগুলি তিনি দিয়াছেন, তাহা যে নাট্য-কাণ্ডের এই বিষয়ক নিজস্ব মতবাদ, তাহা বুঝিতে এতটুকুও বেগ পাইতে হয় না। অধিলের মোহমুক্তির প্রসঙ্গে শাস্তার এই বক্তৃতাগুলি অপ্রাসঙ্গিক, সেইজন্য ইহা যেমন কাহিনীর অন্তর্নিবিষ্ট হইতে পারে নাই, তেমনই ইহা-

যারা শাস্তার মানবিক পরিচয়েরও ব্যাঘাত হইয়াছে। সমাজ-সংস্কারই বাহার নাট্যরচনার মূখ্য উদ্দেশ্য, তাঁহার পক্ষে এই বিষয়টি ভাবিয়া দেখিবার অবকাশ ছিল না।

মৃত্যুঞ্জয় ও আমোদিনীর চরিত্র এই নাটকের মধ্যে যথার্থই সার্থক সৃষ্টি। মৃত্যুঞ্জয় একমাত্র আমোদিনীর চরিত্রের গুণে তৃতীয় পক্ষের ভাষা লইয়াও যে কত সুখী, নাট্যকার তাহা সার্থকভাবে দেখাইয়াছেন। অখিল-তরুর সঙ্গে মৃত্যুঞ্জয়-আমোদিনী চরিত্রের নাট্যিক বৈপরীত্য সৃষ্টি করাই শেষোক্ত চরিত্র দুইটির উদ্দেশ্য ছিল। বয়সের মধ্যে প্রচুর ব্যবধান থাকার সত্ত্বেও ইহাদের দাম্পত্য-জীবনের যে নিবিড়তা নাট্যকার এখানে নির্দেশ করিয়াছেন, তাহা যারা তরুণ দম্পতি অখিল-তরুণবালার জীবনের সুন্দর বৈপরীত্য সৃষ্টি হইয়াছে। আমোদিনী বৃদ্ধ বর পাইয়াও নিজের ভাগ্যের সঙ্গে যে কি সুন্দর বোঝাপড়া করিয়া লইয়াছে, তাহা নাট্যকার সুন্দর ভাবেই প্রকাশ করিয়াছেন। মৃত্যুঞ্জয়ের মধ্যে একটু রক্তমাংসেরও স্পর্শ অনুভব করা যায়। তরুণবালার চরিত্রটি একটু অপরিষ্কৃত হইলেও, কোথাও অস্বাভাবিক বলিয়া বোধ হইবে না।

অমৃতলাল তাঁহার এই একমাত্র সামাজিক নাটকখানি রচনাকালেও তাঁহার প্রহসন রচনার আঙ্গিক সংযত রাখিতে পারেন নাই। হারাণ, বিহারী এই সকল চরিত্র তাঁহার প্রহসনের জগৎ হইতে ধরিয়া আনিয়া যেন এখানে ছাড়িয়া দেওয়া হইয়াছে। নাটকের গম্ভীর পরিবেশের সঙ্গে ইহাদের লঘু আচরণের সর্বদা সহজ যোগ স্থাপিত হইতে পারে নাই। ইহার মধ্যেও অমৃতলাল তাঁহার অন্ত্যায় রচনায় মতই একজন ব্রাহ্মণ ভিক্ষকের অকারণ অবতারণা করিয়া তাঁহার ব্রাহ্মণ জাতির প্রতি ব্যক্তিগত মনোভাবের পরিচয় দিতে ব্যতিক্রম করেন নাই।

বাংলার সুপরিচিত রূপকথা শীত-বসন্তের কাহিনী অবলম্বন করিয়া বাংলা নাট্যসাহিত্যের আদিযুগেই একাধিক নাটক রচিত হইয়াছিল। তাহারই ধারা অনুসরণ করিয়া অমৃতলাল তাঁহার ‘বিমাতা বা বিজয়-বসন্ত’ নামক নাটকটি রচনা করিয়াছেন। ইহাকে নাট্যকার ‘পারিবারিক নাটক’ বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন; অবশ্য এই কথাটির তাৎপর্য যতটুকু বুঝিতে পারা যায়, তাহাতে ইহার এই পরিচয় খুব সঙ্গত বলিয়া মনে হয় না। একান্ত পারি-  
বারিক ঘটনাই ইহার ভিত্তি নহে,—ইহার মধ্যে রাজ্যলোভ, ঐশ্বর্যলোলুপতা,

রাজনৈতিক বড়বন্দুও যে কার্যকরী হয় নাই, তাহা বলিতে পারা যায় না। প্রকৃতপক্ষে ইহা রোমান্টিক নাটক। ইহার কাহিনীটি পূর্বপ্রচলিত; অতএব ইহার পরিকল্পনায় নাট্যকারের নিন্দা কিংবা প্রশংসার কিছুই নাই। পূর্ব-নির্দিষ্ট কাহিনীর ধারা অনুসরণ করিয়া নাট্যকার ইহাতে যে রক্তমাংসের চরিত্রসৃষ্টি করিবার গৌরব লাভ করিতে পারিতেন, তাহা হইতে তিনি এখানে বঞ্চিত হইয়াছেন, তাহাই এখানে লক্ষ্য করিবার বিষয়।

রাজা জয়সেনের চরিত্রের ভিতর দিয়া কোন সুস্থমার মানবিক বৃত্তির প্রকাশ দেখিতে পাওয়া যায় না। রাণীর প্রতি আসক্তি যেমন তাঁহার বয়সোচিত স্বাভাবিকতা রক্ষায় নিফল হইয়াছে, পুত্রদিগের প্রতি ব্যবহারেও তেমনই পিতৃ-স্বভাবোচিত কোন সঙ্গতি প্রকাশ পায় নাই। রাণী দুর্জয়ময়ী সর্বত্রই এক কৃত্রিম পুত্তলিকাবৎ আচরণ করিয়াছে। তাহার আফালন ও আসক্তি উভয়ই সহজ মানবিকতার সম্পর্কশূন্য। বিজয়-বসন্তের প্রতি নাট্যকার পাঠক-দিগের কোন সহানুভূতি সৃষ্টি করিতে পারেন নাই; কারণ, তাঁহাদেরও চরিত্র অস্বাভাবিক করিয়া চিত্রিত হইয়াছে, বয়সোচিত চরিত্রগুণের পরিবর্তে ইহাদিগকে তব্দদর্শী ও হরিভক্তিপরায়ণ করিয়া নাট্যকার অঙ্কিত করিয়াছেন। অবশিষ্ট সকল চরিত্রই এক একটি ছাঁচ (type) মাত্র, কাহারও মধ্যে কোন বিশিষ্ট পরিচয় প্রকাশ পায় নাই।

নাটকটি ঘটনা-বহুল, সংলাপের ভিতর দিয়া ইহার ঘটনার বর্ণনা অনেক সময় যাত্রার উত্তেজনা লাভ করিয়াছে। নাট্যকার ঘটনাগুলিকে আত্মপূর্বিক শিল্পসম্মত নাট্যিক রূপ দিবার কোন প্রয়াস পান নাই। শেষ দৃশ্বে রাজা ও রাজপুত্রদিগের মিলন-চিত্র যথোচিত নাটকীয় গৌরব লাভ না করিয়া নিতান্ত শিথিল হইয়া রহিয়াছে, অথচ এই দৃশ্যেরই ফলাফলের উপর নাটকের কার্যকারিতা (effectiveness) নির্ভর করিয়াছে।

ইহা প্রকৃতপক্ষে যাত্রা; উচ্চতর সাহিত্যিক গৌরব ইহার কিছুমাত্র নাই। অমৃতলালের স্বাভাবিক দোষত্রুটিগুলি এই নাটকের মধ্য দিয়া প্রকাশ পাইবার কোন সুযোগ পায় নাই। এই হিসাবে ইহা তাঁহার অন্ত্যান্ত নাটক বা গ্রহণন হইতে কতকটা স্বাতন্ত্র্য দাবী করিতে পারে।

আরব্য উপন্যাসের সুপরিচিত ধীর ও বৈভ্যের কাহিনী অবলম্বন করিয়া অমৃতলাল একখানি রোমান্টিক নাটক রচনা করেন, ইহার নাম ‘বাহুকরী’। ‘ধীর ও বৈভ্য’ নামেই ইহা সর্বপ্রথম অভিনীত হইয়াছিল, ইহা পুনর্নিখিত

হইয়া ‘বাহুকরী’তে পরিণত হইয়াছে। পৌরাণিক নাটকের মধ্যে অমৃতলাল মধ্যে মধ্যে যেমন কালাতিক্রমণের (anachronism) দোষ হইতে অব্যাহতি পান নাই, এই রোমাণ্টিক নাটকটির মধ্যেও তাঁহার সেই ক্রটি প্রকাশ পাইয়াছে। আরব্য উপন্যাসের রঙিন স্বপ্ন-জগতের মধ্যে প্রত্যক্ষ ও বাস্তব জগৎ হইতে ধূলিবাণি উড়িয়া গিয়া তাহা আবিল করিয়া তুলিয়াছে—স্বপ্ন ও বাস্তবে মিলিয়া রসহানি করিয়াছে। অমৃতলাল কোন অবস্থাতেই যে তাঁহার প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতার জ্বালাগুলি ভুলিতে পারেন নাই, ইহাই তাহার প্রমাণ। সেইজন্য আরব্য উপন্যাসের রাজ্যেও মিউনিসিপ্যালিটির স্থান দিয়াছেন। অতএব তাঁহার পক্ষে হ্যান্সচটুল প্রহসন রচনা কতকটা সম্ভব হইলেও সার্থক পৌরাণিক কিংবা রোমাণ্টিক নাটক রচনা করা একেবারেই সম্ভব ছিল না। তাঁহার প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতা-ভার-পীড়িত মন কিছুতেই অতীত কিংবা কল্পনার রাজ্যে লঘু পক্ষবিস্তার করিয়া উড়িতে পারিত না। তাহার ফলেই তাঁহার এই রোমাণ্টিক নাটকখানির পরিকল্পনা শোচনীয়ভাবে ব্যর্থ হইয়াছে। অলৌকিকতা ইহার একান্ত অবলম্বন; অতএব ইহা নাটক বা প্রহসন কিছুই নহে, বিকৃত কল্পনার একটি শোচনীয় অপচয়ের নিদর্শন মাত্র।

Damon ও Pythous-এর প্রাচীন গ্রীক আখ্যায়িকা অবলম্বন করিয়া অমৃতলাল তাঁহার ‘আদর্শ-বন্ধু’ নাটকখানি রচনা করেন। বিষয়-বস্তুর দিক দিয়া যেমন ইহাতে প্রাচীন গ্রীক-সাহিত্যের উপাদান ব্যবহৃত হইয়াছে, ইহার রূপায়ণের মধ্য দিয়াও গিরিশচন্দ্র ঘোষকে অনুসরণ করিবার প্রয়াস দেখা দিয়াছে। ইহা আনুপূর্বিক গৈরিশ ছন্দে রচিত; কিন্তু এই ছন্দ রচনায় অমৃতলালের দক্ষতা ছিল না বলিয়া উচ্চাঙ্গ নাটকীয় বিষয়-বস্তু থাকা সত্ত্বেও ইহা রচনার দিক দিয়া ব্যর্থ হইয়াছে। প্রথমতঃ আকস্মিক উত্তেজনাপ্রসূত একটি ঘটনার উপর ইহার সমগ্র কাহিনীর ভিত্তি স্থাপিত হইয়াছে, দ্বিতীয়তঃ ইহার চরিত্রগুলির অতিভাষণের দোষ ইহার নাট্যিক ক্রিয়ার কিপ্র প্রবাহের মধ্যে বাধা সৃষ্টি করিয়াছে। তৃতীয়তঃ ইহার কাহিনী যেখানে আনিয়া শেষ করিলে ইহার পরিণতি সর্বাপেক্ষা কার্যকরী (effective) হইত, তাহা সেখানেই আনিয়া শেষ না করিয়া অনাবশ্যক দীর্ঘ করা হইয়াছে। উচ্চাঙ্গ নাট্যিক ক্রিয়ায় (dramatic action) ইহার কাহিনী পরিপূর্ণ, এই নাট্যিক ক্রিয়াসমূহ শিল্পসম্মতভাবে ব্যবহার করিতে পারিলে ইহাখার একখানি স্বার্থ নাটক রচিত হইতে পারিত। কিন্তু যে অতিভাষণের দোষ অমৃতলালের



নাট্যরচনার একটি প্রধান ক্রটি, তাহা ক্রিয়াবহুল নাট্যরচনার বিশেষ পরিপন্থী—এই নাটকটির মধ্যে ইহাই বিশেষভাবে প্রমাণিত হইয়াছে।

স্বদেশী আন্দোলন প্রকৃত রূপ গ্রহণ করিবার পূর্ব হইতেই সাহিত্যের ভিতর দিয়া যে কি ভাবে জাতীয়তাবোধের বিকাশ হইতেছিল, অমৃতলালের এই নাটকখানি হইতে তাহা বুঝিতে পারা যায়। প্রজাতন্ত্রের পরিবর্তে রাজতন্ত্র প্রতিষ্ঠা হওয়ায় ইহার স্বাধীনতাকামী চরিত্র দিনকর এই বলিয়া আক্ষেপ করিতেছে—

ওগো মা জনম-ভূমি !

আজি মনে রেখো তুমি,

তোমার উদ্ধার তরে

অনেক যতন ক'রে না পেয়ে উপায়,

মান রাঙা পায়

এই দেহ দিব বলিদান।—২।৩

গিরিশচন্দ্র-রচিত পূর্ববর্তী ‘শ্রীবৎস চিন্তা’ নাটকে যে প্রজাতন্ত্র (Republic) রাজ্যের উল্লেখ আছে, ইহার মধ্যে তাহারই বিস্তৃততর পরিচয় আছে। অতএব বন্ধুত্বের আদর্শ প্রতিষ্ঠা করিবার সঙ্গে সঙ্গে ইহাধারা সমসাময়িক রাজনৈতিক প্রচারকাণ্ডও সম্ভব হইয়াছিল।

দিনকর ও পৃথ্বী এই নাটকের আদর্শ বন্ধুর চরিত্র। উভয়ের মধ্যেই নাট্যিক ক্রিয়ার প্রচুর অবকাশ ছিল, নাট্যকার তাহাদের মধ্যে প্রত্যেকটিরই সম্ভাবহার করিয়াছেন, তাহা বলিতে পারা যায় না। অতিভাষণ দোষ উভয় চরিত্রেরই প্রধান ক্রটি। তাহাদের পত্নী হিরণ্ময়ী ও আশাবতীর চরিত্র দুইটি সুপরিকল্পিত হইয়াছে, নারীচরিত্র বলিয়াই অতিভাষণ ইহাদের ততটা ক্রটি বলিয়া মনে হয় না। দণ্ডার সিংহের চরিত্রটিও পরিস্ফুট হইয়াছে, বীরত্বের সঙ্গে মহত্বের সংমিশ্রণ লাভ করিয়া তাহার চরিত্র অপূর্ব গৌরব লাভ করিয়াছে। দিনকরের ভীল-ভৃত্য লট্কার চরিত্রটি আদিজাতি-স্বলভ সরল ও সুন্দর হইয়াছে। চটসাই চরিত্রটি গিরিশচন্দ্রের অলঙ্করণ-জাত বলিয়া নিতান্ত অকিঞ্চিৎকর সৃষ্টি বলিয়া বোধ হইবে। উদরায়ণ অমৃতলালের অপরিহার্য উদরপরায়ণ মূর্খ ভিক্ষাজীবী ব্রাহ্মণ-চরিত্র—ক্রিয়াবহুল রোমান্টিক পরিবেশের মধ্যে ইহার অবস্থান বড়ই মিসদৃশ হইয়াছে।

সুদীর্ঘ সংলাপ ও স্বগতোক্তিভে ভারাক্রান্ত দুইটি গভাভুগতিক প্রণয়-বৃত্তান্ত অবলম্বন করিয়া অমৃতলাল একখানি মিলনাস্তক নাটক রচনা

করিয়াছিলেন, তাহার নাম 'নব ঘোষন'। ইহার কোন কোন অংশ যে অভিনয়ের অযোগ্য তাহা নাট্যকার নিজেই বুঝিতে পারিয়া তাহা অভিনয়কালে পরিত্যজ্য বলিয়া নির্দেশ করিয়াছেন, কিন্তু যাহা অভিনয়ের মধ্যে পরিত্যাজ্য তাহার নাটকের মধ্যে স্থান লাভ করিবার কোন অধিকার নাই, তাহা উপস্থাসের উপজীব্য হইতে পারে। অতএব ইহা নাট্যকারের রচিত একখানি উপস্থাস মাত্র। কোন উচ্চাঙ্গ নাটকীয় কৌশল ইহার মধ্য দিয়া প্রকাশ পায় নাই; অতএব ইংরেজি নাটকের কোন আঙ্গিক কিংবা তাহার কোন চরিত্রের সঙ্গে যে ইহার কোন কোন স্থলে সাদৃশ্য দেখিতে পাওয়া যায়, তাহা আকস্মিক মাত্র।

বিদেশের সামাজিক নাটকের বিষয়-বস্তু বাংলায় পরিবেশন করিতে হইলে তাহা এদেশের সমাজের মধ্যে স্বাভাবিক করিয়া লইতে না পারিলে তাহা যে কতদূর বিসদৃশ হয়, অমৃতলালের 'চোরের উপর বাটপাড়ি' প্রহসনখানিই তাহার সর্বাপেক্ষা জলন্ত প্রমাণ। ফরাসী নাট্যকার মলিয়াবের *The School for Wives* নামক প্রহসনের বিষয়-বস্তু অবলম্বন করিয়া অমৃতলাল তাঁহার উপরোক্ত প্রহসনখানি রচনা করিয়াছেন, কিন্তু ফরাসী দেশের সামাজিক জীবন ও বাংলার সামাজিক জীবনে স্বদূর পার্থক্য হেতু তাঁহার এই প্রচেষ্টা যে কেবল ব্যর্থই হইয়াছে তাহা নহে, বাংলার সামাজিক জীবনের আদর্শে ইহা নিতান্ত নীতি-বিরুদ্ধ হইয়াছে। ফরাসী নারীর সামাজিক ও পারিবারিক জীবনে যে স্বাধীনতা আছে, বাঙ্গালী নারীর তাহা নাই; বাঙ্গালী বিবাহিতা নারীর জীবনের আদর্শ তাঁহার ফরাসী ভগিনী হইতে সম্পূর্ণ স্বতন্ত্র; অতএব ফরাসী নারীর আদর্শ বাঙ্গালী নারীর উপর আরোপ করিয়া তাহা দ্বারা হাশ্বরস সৃষ্টির প্রয়াস সার্থক হইতে পারে না। ব্যক্তি ও সমাজ জীবনের অসঙ্গতি একটা নির্দিষ্ট সীমার মধ্যে থাকিয়াই সার্থক হাশ্বরসের সৃষ্টি করিয়া থাকে, কিন্তু ইহা তাহার এই নির্দিষ্ট সীমা অতিক্রম করিয়া গেলে পীড়াদায়ক হইয়া উঠে। অমৃতলাল এই সাধারণ কথাটি বুঝিতে পারেন নাই। সেইজন্য ফরাসী নারীর আদর্শে এখানে এক বাঙ্গালী বিবাহিতা নারীকে মত্তপানিনি ও স্বৈরাচারিণী করিয়া কল্পনা করিয়াও গৃহধর্মে প্রতিষ্ঠিত রাখিয়াছেন। ইহার মূল কাহিনীর মধ্যে যে কৌতুককর ঘটনাটি ফরাসী নাট্যকার পরিবেশন করিয়াছিলেন, তাহা বাঙ্গালী সমাজের নীতি ও রুচির অঙ্গুল নহে; সেইজন্য ইহার স্বাভাবিকরণও সহজ নহে। অমৃতলাল এই দুর্বল প্রয়াস না করিলেই ভাল করিতেন।

নাট্যক্ষেত্রে যবনিকার অন্তরালে থাকিয়া যে-সকল বিষয় দর্শক সাধারণের দৃষ্টির অগোচর থাকিয়া যায়, তাহা অবলম্বন করিয়া অমৃতলাল তাঁহার ‘তিলতর্পণ’ গ্রন্থসনধানি রচনা করেন। ইহাদের মধ্যে তিনি নাটকের যে একটি বিজ্ঞপাত্মক সংজ্ঞা দিয়াছিলেন, যথা ‘ন+আটক বা ঘাহার কিছুতেই আটক বা বাধা নাই তাহাই নাটক’ তাহা তাঁহার নিজের নাটক সম্পর্কেও প্রযোজ্য। এই সংজ্ঞাটি সে-যুগের নাট্যসাহিত্যের একটি সাধারণ পরিচয় ছিল।

দ্বিতীয় পক্ষের স্তম্ভরী ও প্রগল্ভা স্ত্রীর উপর স্বামীর সন্দেহ শেষ পর্যন্ত যে কিভাবে বাতিল বা ‘ডিসমিস’ হইয়া গেল, তাহারই একটি সংক্ষিপ্ত কাহিনী অবলম্বন করিয়া অমৃতলালের ‘ডিসমিস’ গ্রন্থসনধানি রচিত হইয়াছে। স্বামীর সন্দেহ বাতিল হইবার কারণ এখানে যেমন অকিঞ্চিৎকর, ইহার কাহিনীর বিস্তারিত তেমনই শিথিল। কতকগুলি অনাবশ্যক চরিত্র কাহিনীর শেষ ভাগে অকারণ প্রাধান্য লাভ করিয়াছে। ইহার প্রথমার্শ্বে দ্বিতীয় পক্ষের পত্নী প্রেমদার চরিত্রটি স্তম্ভর পরিকল্পিত হইয়াছে, কিন্তু শেষ পর্যন্ত নাট্যকার তাহার চরিত্রের মার্ধ্ব ও স্বাভাবিকতাকে রক্ষা করিতে পারেন নাই। অবাস্তব চরিত্রের আধিক্যের জন্য কাহিনী শেষ পর্যন্ত জমাট বাধিয়া উঠিতে পারে নাই।

*Cox and Box* এবং *Box and Cox* নামক দুইখানি ইংরেজি গ্রন্থসনের অনুকরণ করিয়া অমৃতলাল ‘চাটুজ্যো-বাঁড়ুজ্যো’ নামক গ্রন্থসন রচনা করেন। ইংরেজির অনুকরণ-জাত বলিয়া অমৃতলালের গ্রন্থসন-রচনার মৌলিক দোষ-ত্রুটিগুলি ইহার ভিতর দিয়া প্রকাশ পায় নাই সত্য, কিন্তু ইংরেজ সমাজের বিষয় বাংলার সমাজের সঙ্গে কোন কোন স্থলে স্বাক্ষরিত হইতে পারে নাই বলিয়া স্থানে স্থানে ইহা একান্ত অবাস্তব হইয়া উঠিয়াছে। বর হইতে কনে ‘বত্রিশ বৎসর তিন মাসের বড়’ এই পরিকল্পনার মধ্যে হস্তরসবোধ ঘাহাই থাকুক না কেন, বাংলার সামাজিক জীবনে ইহাতে যে অসম্ভাব্যতা প্রকাশ পায় তাহা ইহার সকল রসই ভঙ্গ করিয়া দেয়; অথচ ইংরেজ সমাজে ইহা ঘারাই হস্তরসের সৃষ্টি হইতে পারে। বাস্তব জীবনের ছোটখাট অসঙ্গতি অবলম্বন করিয়াই সার্থক গ্রন্থসনের সৃষ্টি হয়, কিন্তু এই ছোটখাট অসঙ্গতি যদি নিতান্ত অসম্ভাব্যতার স্তরে পৌঁছিয়া যায়, তবে তাহা বারংবার হস্তরস সৃষ্টির ব্যাঘাত হয়। ইংরেজি

প্রহসন অমৃতলাল করিবার কালে অমৃতলাল এই বিষয়টি এখানে বিন্দুত হইয়াছিলেন।

প্রহসনটি মাত্র একটি দৃশ্যে সম্পূর্ণ, ইহার মধ্যে কোন ঘটনা নাই, কেবল-মাত্র সংলাপ দ্বারা ইহার হান্তরসাত্মক পরিবেশটি সৃষ্টি করা হইয়াছে। এক হোটেল-রক্ষক তাহার একই কক্ষ চাটুজ্যে এবং বাঁড়ুজ্যে নামক দুইজন ব্যক্তিকে পরস্পরের অজ্ঞাতে দিনে ও রাত্রে ভাড়া দিয়া যে কি ভাবে দুইজনের নিকট হইতেই ভাড়া আদায় করিত, তাহারই কাহিনী ইহার প্রথমার্ধে বর্ণিত হইয়াছে। ইহার শেষার্ধ্বে ইহারা উভয়েই একই অনভিলষিত কুলীন-কন্তার জন্ত প্রস্তাবিত পাত্র বলিয়া পরিচয় পাইয়াছে। কাহিনীটির মৌলিক পরিকল্পনার জন্ত অমৃতলালের কোন কৃতিত্ব না থাকিলেও, ইহার সংলাপের মধ্যে তাহার কৃতিত্ব প্রকাশ পাইয়াছে। হোটেলের ঝি ভবতারিণীর চরিত্রটি সংক্ষিপ্ত হইলেও সুপরিষ্কৃত হইয়াছে। কিন্তু চাটুজ্যে কিংবা বাঁড়ুজ্যের মধ্য দিয়া নাট্যকার বিশিষ্ট কোন চরিত্র রূপায়িত করিতে পারেন নাই, ইহারা একই অবস্থার অধীন হইয়াও যে পরস্পর সম্পৃষ্টভাবে স্বতন্ত্র, অমৃতলাল তাহা উপলব্ধি করিতে পারেন নাই। সেইজন্ত ইহার মধ্যে চাটুজ্যে এবং বাঁড়ুজ্যে একাকার হইয়া গিয়াছে, কে যে দর্জির দোকানের ও কে যে ছাপাখানার কর্মচারী তাহা ইহা পড়িতে পড়িতেও সম্পৃষ্টভাবে মনে রাখিতে পারা যায় না। অমৃতলালের এই প্রহসনখানি সম্পর্কে একজন সমালোচক বলিয়াছেন যে ইহা ‘একটা হট্টগোলের ব্যাপার হইয়া দাঁড়াইয়াছে।’ ইহার সম্বন্ধে ইহা অপেক্ষা সার্থক উক্তি আর কিছুই হইতে পারে না। তবে ইহার সংলাপের মধ্য দিয়া মধ্যে মধ্যে যে বাক্য-চাতুর্ঘ্য প্রকাশ পাইয়াছে, তাহা এই হট্টগোলের মধ্যেও সার্থক হান্তরসের সৃষ্টি করিতে পারে।

‘বিবাহ-বিভ্রাট’ প্রহসনখানির ভিতর দিয়া অমৃতলাল পণপ্রথার দোষ কীর্তন করিবার সঙ্গে সঙ্গে জ্ঞানশিক্ষা, জ্ঞানস্বাধীনতা ও নব্যবক্তের কলেজী শিক্ষার প্রতি কটাক্ষপাত করিয়াছেন। ইহা তাহার একখানি সম্পৃষ্ট উদ্দেশ্য-মূলক রচনা। ইহার ভরতবাক্যে ইহার অন্ততম প্রধান চরিত্র বরের পিতা গোপীনাথ উল্লেখ করিয়াছেন, ‘ভিক্ষার ঝুলি আছে, গলায় দেবার দড়ি আছে—সেও ভাল, কিন্তু কেউ যেন ছেলেমেয়ের বিয়ে দিয়ে টাকা রোজকারের চেষ্টা না করে—অতি ইতর! অতি চামার! অতি কস্যাবের কাজ (২১০)।’ প্রহসনখানির ভিতর দিয়া ইহাই প্রতিপন্ন করা হইয়াছে।

ইহার কাহিনীর মধ্যে কোন জটিলতা নাই। পুত্রের বিবাহে উচ্চ পণ গ্রহণ করিয়া বরের পিতার নিজের ঋণশোধ করিবার সকল কৌশল পুত্র স্বয়ং ব্যর্থ করিয়া দিয়া সে নিজেই সে অর্থ অধিকার করিয়া কি ভাবে যে বিলাত চলিয়া গেল তাহাই কাহিনীতে বর্ণনা করা হইয়াছে। বরের পিতা ও ক'নের পিতা দুজনই এখানে হাঁচ চরিজ (type) মাত্র, একজন হৃদয়হীন অত্যাচারী, আর একজন উপায়হীন অত্যাচারিত—ইহাদের কাহারও কোন বিশিষ্ট রূপ প্রহসনখানির ভিতর দিয়া প্রকাশ পাইতে পারে নাই। উদ্দেশ্যমূলক রচনা বলিয়া এই অত্যাচারের চিত্রের মধ্যে যে অতিরঞ্জনের দোষ প্রবেশ করিয়াছে, তাহা মধ্যে মধ্যে পাঠকের নিকট পীড়াদায়ক হইয়া উঠিয়াছে।

পূর্বেই বলিয়াছি, অমৃতলাল জীশিকা কিংবা জীস্বাধীনতাকে সহাহুত্বের দৃষ্টি দ্বারা দেখিতে পারেন নাই। এই বিষয়ে ঈশ্বর গুপ্তের সঙ্গে তাঁহার বড় বেশি প্রভেদ ছিল না। এই প্রহসনের বিলাসিনী কান্ডকরমার চরিত্রের ভিতর দিয়া তাহারই পরিচয় প্রকাশ পাইয়াছে। সহাহুত্বহীন সৃষ্টি বলিয়া ইহা যে কেবলমাত্র নিস্প্রাণ তাহা নহে, ইহার মধ্য দিয়া শিক্ষিতা নারীর একটি অতি শোচনীয় বিকৃত রূপ প্রকাশ পাইয়াছে। এই প্রকার চরিত্র সেই যুগে যেমন বর্তমান ছিল না, তেমনই কোন যুগের কোন সমাজেই বর্তমান থাকিতে পারে না, ইহার মধ্য দিয়া তিনি তাঁহার ভবিষ্যৎ কালের শিক্ষিত বাঙ্গালী নারী-চরিত্রের একটি বিকৃত কল্পনা প্রকাশ করিয়াছিলেন মাত্র, তাঁহার সেই কল্পনা সত্যাপ্রদী ছিল না বলিয়াই তাহা অতীতে যেমন নিফল হইয়াছে বর্তমানেও তাহাই হইয়াছে এবং ভবিষ্যতেও তাহাই হইবে। এই চরিত্রটির দ্বারা নাটকের মধ্যে হান্তরস সৃষ্টির যে চেষ্টা করা হইয়াছে, তাহা উচ্চ রসদৃষ্টি-সম্পন্ন নহে বলিয়াই আধুনিক দর্শকের নিকট বিরজিকর বোধ হইবে।

নন্দলালের ভিতর দিয়াও কলেজী শিক্ষার এক বিকৃত পরিচয় প্রকাশ পাইয়াছে। যদিও অমৃতলাল যখন এই প্রহসন রচনা করেন, তখন বাঙ্গালী শিক্ষিত যুবসম্প্রদায় ইংরেজি প্রভাবের প্রথম সংঘর্ষ কাটাইয়া উঠিয়াছে, তথাপি মাইকেল ও দীনবন্ধুর অহুত্বের পান্চাত্য শিক্ষিত যুব-সম্প্রদায়কে লইয়া উপহাস করিবার প্রবৃত্তি রক্ষণশীল সমাজের মধ্যে একেবারে হ্রাস পায় নাই, নন্দলালই ইহার প্রমাণ। বিলাত-প্রত্যাগত ইংরেজ-ভাবাপন্ন পান্চাত্য

শিক্ষিত সমাজের প্রতিও রক্ষণশীল মন তখন স্বভাবতঃই সহানুভূতি-সম্পন্ন ছিল না। এই প্রহসনের মিষ্টার সিং তাহার প্রমাণ। তবে শিক্ষিতা বঙ্গমহিলা মিসেস্ কাব্যরমার মত তাহাকে তিনি বিকৃত করিয়া তুলেন নাই, ইহার সংলাপ ও আচরণের ভিতর দিয়া বহুলাংশেই বাস্তবতা প্রকাশ পাইয়াছে। এই প্রহসনের একটি চরিত্র বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য, তাহা ঝি। বরের বাড়ীর ঝি হইলেও তাহার স্বাধীন গতিবিধি কলিকাতা সহরের সর্বত্র বিদ্যমান। প্রয়োজনমত নাট্যকার যেখানে ইচ্ছা সেখানেই ইহার আবির্ভাব ঘটাইয়াছেন। অতএব ইহার বাস্তব পরিচয় প্রকাশ পাইতে পারে নাই। এই চরিত্রটি গিরিশচন্দ্রের পৌরাণিক কিংবা জীবন-চরিত নাটকের প্রভাব-জাত। বিবেক, বুদ্ধি, ধর্ম, জ্ঞান ইত্যাদি নৈব্যক্তিক গুণেরই ইহা একটি মানবিক রূপ মাত্র। এই প্রহসনের মধ্যে ইহা এমন এক প্রধান অংশ গ্রহণ করিয়াছে যে, ইহা দ্বারা এই সামাজিক প্রহসনের বাস্তব পরিবেশ অনেকাংশেই স্পষ্ট হইয়াছে। এই প্রহসনের ভাব্য উচ্চাঙ্গ নাটকীয় গুণ প্রকাশ পাইয়াছে। ইহার বাসরঘরের চিত্রটি বাস্তব বলিয়াই জীবন্ত।

উনবিংশ শতাব্দীর শেষপাদে জ্ঞানীশিক্ষা ও জ্ঞানস্বাধীনতার অগ্রগতি দেখিতে পাইয়া রক্ষণশীল অমৃতলাল এই ভাবিয়া আতঙ্কগ্রস্ত হইয়া পড়িয়াছিলেন যে, অদূর ভবিষ্যতে একদিন পুরুষের সমস্ত অধিকারই নারী নিজেয়াই কাড়িয়া লইয়া পুরুষদিগকে অন্তঃপুরে বন্দীজীবন যাপন করিতে বাধ্য করিবে। তাঁহার ‘ভাঙ্কব ব্যাপার’ প্রহসন তাঁহার সেই আতঙ্কেরই ফল। ইহার মধ্যে নারী উকিল, জজকোর্টের সেরেস্তাদার, সংবাদপত্রের সম্পাদিকা, পুলিশের হেড্-কনস্টেবল, বিবাহ বাসরের ঘটকী ইত্যাদির কল্পিত ও অতিরঞ্জিত চিত্র পরিবেশন করা হইয়াছে। মধ্যে মধ্যে নারীর স্বভাবজাত দুর্বলতা লইয়াও অশিষ্ট পরিহাস করা হইয়াছে। ইহার পরিবর্তে পুরুষ অন্তঃপুরচারী ও শিশুর প্রতিপালক রূপে চিত্রিত হইয়াছে। নাট্যকার তাঁহার এই রচনাটিকে ‘গীতিরঙ্গ’ বলিয়া অভিহিত করিয়াছেন। কিন্তু তাঁহার পক্ষে বাহা রঙ্গ, অস্ত্রের পক্ষে তাহা মৃত্যুতুল্য হইয়াছে। এ’ দেশে জ্ঞানীশিক্ষা প্রচলনের প্রথম যুগে রক্ষণশীল সম্প্রদায়ের এই শ্রেণীর রঙ্গ-রচনা যে ইহার অগ্রগতি সাধারণের মধ্যে কতদূর প্রতিহত করিয়াছিল, তাহা সহজেই বুঝিতে পারা যায়। কিন্তু বাহা সত্য তাহার পথ রোধ করিতে পারা যায় নাই। এই প্রহসনখানির ভিতর সে-যুগের নারী সমাজের প্রকৃত পরিচয় যেমন প্রকাশ পায় নাই, ইহার

অবিস্মরণ সন্তানবনারও কোন পরিচয় নাই; সেইজন্য সাময়িক উৎকট রক্তরস পরিবেশন ব্যতীত ইহার কোন স্থায়ী মূল্য প্রকাশ পায় নাই। দূরদৃষ্টি ও জীবনের প্রতি সহানুভূতির অভাব থাকিলে যে নাট্যরচনা কতদূর ব্যর্থ হইতে পারে, অমৃতলালের প্রহসন রচনার প্রায় সকল আদিকেই তাহা প্রকাশ পাইয়াছে।

পূর্ববঙ্গের এক নিরক্ষর গ্রাম্য জমিদার যে কি ভাবে রাজা খেতাব লাভ করিবার লোভে কলিকাতায় আসিয়া এক ধূর্তের কবলে পড়িয়া সর্বস্ব হইয়াছিলেন, তাহারই কাহিনী অবলম্বন করিয়া অমৃতলাল তাঁহার ‘রাজা বাহাদুর’ নামক প্রহসন রচনা করিয়াছেন। ইহাকে অমৃতলাল ‘রং সং’ বলিয়া উল্লেখ করিলেও আদিকের দিক দিয়া ইহা তাঁহার অন্ত্যস্ত প্রহসন হইতে স্বতন্ত্র নহে; অতএব ‘রং সং’ সংজ্ঞাটি তিনি প্রহসন সম্পর্কেই ব্যবহার করিয়াছেন। অমৃতলালই সর্বপ্রথম পূর্ববঙ্গের কথাভাষা ব্যাপক ভাবে তাঁহার প্রহসনে ব্যবহার করিয়া তাহা দ্বারা হাস্তরস সৃষ্টি করিবার প্রয়াস পাইয়াছেন। কাহিনীর মধ্য দিয়া যখন কোতুক সৃষ্টি সম্ভব হয় না, তখন এই একটি সহজ উপায় অবলম্বন করিয়া কেহ কেহ যে প্রহসন রচনার প্রয়াস পাইয়াছেন, অমৃতলাল তাঁহাদের মধ্যে অগ্রগণ্য। তাঁহার ‘রাজা বাহাদুর’ প্রহসন আত্মোপাস্তেই পূর্ববঙ্গের কথাভাষায় রচিত এবং ইহাই ইহার হাস্তরস সৃষ্টির প্রধান অবলম্বন। বলা বাহুল্য এই শ্রেণীর রচনার ভিতর দিয়া কোন উচ্চাঙ্গ শিল্পগুণ প্রকাশ পাইতে পারে না। পূর্ববঙ্গের গ্রাম্য নারীচরিত্র সম্পর্কে অমৃতলালের কোন প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতা ছিল না, তাহাদের মুখে তিনি যে সকল গালাগালি ব্যবহার করিয়াছেন, তাহা পশ্চিমবঙ্গের গ্রাম্য নারীদিগেরই কথা—কেবলমাত্র পূর্ববঙ্গের ভাষায় অভিব্যক্তি করিয়া দিয়াছেন। পূর্ববঙ্গবাসীকে বাংলা বলিয়া কেপাইয়া যে হাস্তরস সৃষ্টি হয়, ইহার হাস্তরসও সেই শ্রেণীর—জাতের খোঁটা দিয়া লোক কেপাইয়া হাস্তরস সৃষ্টিরই ইহা অন্ততম পরিচয় মাত্র। এই শ্রেণীর হাস্তরস সৃষ্টিতেই অমৃতলালের দক্ষতা সর্বত্র প্রকাশ পাইয়াছে।

সহবাস-সম্বন্ধের বয়স লইয়া ভারত সরকার যে আইন প্রণয়ন করিয়াছেন, তাহা লইয়া এদেশে সমসাময়িক কালে কিছু আন্দোলনের সৃষ্টি হইয়াছিল। তাহাই অবলম্বন করিয়া নাট্যকার ‘সম্মতি-সঙ্কট’ নামক প্রহসন রচনা করেন। ইহার মধ্যেও ব্রাহ্মণ পণ্ডিতদিগের দুর্বৃত্তা লইয়া নাট্যকার অহংত্ব ব্যাখ্যা করিতে কান্ড হন নাই।

অমৃতলালের রক্ষণশীল মনোভাবের পরিচায়ক অল্পতম গ্রন্থন ‘কালাপানি বা হিন্দুমতে সমুদ্রযাত্রা’। ইহা আকারে ক্ষুদ্র, মাত্র ছয়টি দৃশ্য সম্পূর্ণ, নাটকীয় ঘটনাবলীর পরিবর্তে ইহা কেবলমাত্র কতকগুলি বক্তৃতায় পরিপূর্ণ। ইহার মধ্যে নাট্যকার নব্য সম্প্রদায়ের হিন্দুমতে বিলাত যাত্রার প্রয়াসের মধ্য দিয়া হান্সরস সৃষ্টি করিবার প্রয়াস পাইয়াছেন; কিন্তু সে প্রয়াস সার্থক হইয়াছে বলিয়া অনুভব করা যায় না। কারণ, বিষয়টি এমনই অকিঞ্চিৎকর যে, ইহার রসাবেদন গভীর হইতে পারে না। তবে সেই যুগে উদয়কূল রক্ষা করিয়া নব্যবঙ্গের একটি সম্প্রদায় যে গড়িয়া উঠিয়াছিল, তাহার উপরই ইহা দ্বারা নাট্যকার লঘু কটাক্ষপাত করিয়াছেন; কিন্তু ইহার ভিতর দিয়া কোন নাটকীয় কৌশল প্রকাশ করিতে পারেন নাই; ইহাতে বিলাত যাওয়ার বিরুদ্ধে তিনকড়ি মামা যে সকল যুক্তি প্রদর্শন করিয়াছেন, তাহা যে নাট্যকারের নিজস্ব মতবাদ তাহা বুঝিতে বিলম্ব হয় না। অল্পরূপ বিষয়ক প্রায় সকল সামাজিক গ্রন্থনেন্নের ভিতর দিয়াই তিনি এই সকল যুক্তির পুনরুল্লেখ করিয়াছেন। বিলাত যাওয়া সম্পর্কে অমৃতলালের নিজস্ব মত এই যে, ‘এমনও ঢের কাজ আছে যে দেশে থেকেই করতে পারা যায়’, অতএব কোন কাজের জন্তই বিলাত যাওয়ার প্রয়োজন করে না। তিনকড়ি মামার মুখ দিয়া এই কথাগুলি তিনি নিজেই বলিয়াছেন।

বিলাত যাওয়ার বিরুদ্ধে যুক্তি যে তিনকড়ি মামার মত একজন রক্ষণশীল ব্যক্তিই দেখাইতেছেন তাহা নহে, নিরক্ষর কাঁসারি পিসি ও নাপতানী পর্যন্ত ইহার বিরুদ্ধে যুক্তি দেখাইতেছে। এমন কি কাঁসারি পিসি এ’কথাও জানে যে, ‘সমুদ্রের জাহাজ বড় দোল খায়।’ (২য় দৃশ্য) গ্রন্থনটি এই প্রকার অবাস্তব পরিকল্পনায় পরিপূর্ণ। ব্রাহ্মণ পণ্ডিতদিগের দারিদ্র্য সর্বদাই অমৃতলালের তীব্র উপহাসের বিষয় হইয়াছে। ইহাতে তাহা সকল যাত্রা ছাড়াইয়া গিয়াছে। একটি চরিত্রের মুখ দিয়া তিনি এখানে তাঁহার এই শাস্ত্রজ্ঞান প্রচার করিয়াছেন, ‘শাস্ত্রেও ব্রাহ্মণ ছাড়া অল্প জাতের ভিক্ষা করিতে নিষেধ আছে’ (৬ষ্ঠ দৃশ্য)। এই গ্রন্থনের মধ্যে তাঁহার পরিকল্পিত ব্রাহ্মণ ভিক্ষকের চিত্রগুলিই সর্বাপেক্ষা জীবন্ত হইয়াছে।

‘কালাপানি’ গ্রন্থনেন্নের ভিতর দিয়া অমৃতলাল হিন্দুর সমুদ্রযাত্রার প্রতি যেমন কটাক্ষপাত করিয়াছেন, তেমনই এই জাতির হুজুগপ্রিয়তারও নিন্দা করিয়াছেন। নবরঙ্গ সম্প্রদায় হিন্দুমতে বিলাত যাওয়ার হুজুগ পরিভাষা



করিয়া নাট্যকাহিনীর উপসংহারে অন্ত এক অকিঞ্চিৎকর নূতন হজুগে মাতিয়া উঠিয়াছে, তাহা ভিক্ষু-দমন। অকিঞ্চিৎকর বিষয়, অগভীর রস-পরিকল্পনা ও স্থতীত্র আত্মসচেতনতার জগ্ৰ অমৃতলালের এই প্রহসনখানি একটি ব্যর্থ রচনা বলিয়াই অমুভূত হইবে। ইহার সঙ্গীতগুলি স্বরচিত—তবে নাট্য-কাহিনীর সঙ্গে ইহার সঙ্গীতম যোগসূত্রে আবদ্ধ।

সর্ববিধ সামাজিক প্রগতির বিরোধী অমৃতলাল তাঁহার ‘বাবু’ প্রহসনের ভিতর দিয়া দেশের প্রগতিশীল সমাজ-আন্দোলনের জনক ব্রাহ্মসমাজের বিরুদ্ধে তীব্রতম বিষ উদগার করিয়াছেন। এই সঙ্গে ভণ্ড দেশহিতৈষী, অপরিপক্ক-জ্ঞান বৈজ্ঞানিক, হজুগপ্রিয় সংস্কারক, স্বার্থপর সম্পাদক, কপট ধর্মধ্বজ সকলের বিরুদ্ধেই একযোগে তাঁহার স্বভাব-সিদ্ধ ব্যঙ্গ প্রয়োগ করিয়াছেন। ইহার ভাষা যেমন জালাময়ী, আক্রমণও তেমনই প্রত্যক্ষ। আত্মপূর্বিক একটি অথও কাহিনীর পরিবর্তে ইহার মধ্যে নাট্যকার কতকগুলি অসংলগ্ন চিত্র ও বিচ্ছিন্ন চরিত্রের সমাবেশ করিয়াছেন। ইহাতে কোন সুনির্দিষ্ট কাহিনীর অভাবে ইহা নাটক কিংবা প্রহসন কিছুই হয় নাই, নাট্যকার নিজেও ইহাকে ‘নক্সা’ বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন। কিন্তু নক্সার যে একটি বস্তুধর্ম (objectivity) থাকি প্রয়োজন, ইহাতে তাহাও নাই। ব্রাহ্মসমাজের প্রকৃত চিত্রই যদি ইহাতে প্রকাশ পাইত, তাহা হইলে বলিবার কিছুই ছিল না; কিন্তু তাহার কতকগুলি উচ্চ আদর্শকে বিকৃত ব্যাখ্যা করিয়া এখানে উপস্থিত করা হইয়াছে বলিয়া ইহার বস্তুধর্ম খর্ব হইয়াছে, অতএব ইহা নক্সাও নহে। আত্মনিরপেক্ষ বস্তুবিশ্লেষণ, অর্থাৎ অকৃত্রিম বস্তুধর্ম (objectivity) নক্সার বৈশিষ্ট্য, কিন্তু ইহা নাট্যকারকৃত ব্রাহ্মধর্মের ব্যাখ্যামাত্র—নাট্যকারের বিশিষ্ট একটি মনোভাব এখানে একেবারে স্পষ্টরূপে আত্মপ্রকাশ করিয়াছে। বিধবা-বিবাহ ও জীবাধীনতাই এই ‘নক্সা’র তীব্রতম আক্রমণের বিষয়। এই সম্পর্কে নাট্যকার যে সকল চিত্র ও সংলাপ পরিবেশন করিয়াছেন, তাহা শালীনতার মাত্রা বহুদূর অতিক্রম করিয়া গিয়াছে। ব্রাহ্মসমাজের ভ্রাতা-ভগিনী সম্পর্কটি লইয়া তিনি গ্রাম্যস্বরের রসিকতা করিয়াছেন। বিধবা-বিবাহ বলিতে তিনি ‘ঠানঘিদি’র বিবাহ ধরিয়া লইয়া স্ফলভ কৌতুকের সৃষ্টি করিয়াছেন। স্বাধীনা মহিলাগণ ইহার সূচনায় ‘সবে ভাষিব জানানী’ বলিয়া গান গাহিয়াছিল, কিন্তু এক ছদ্মবেশী গোয়ার আক্রমণের পর ‘ছি ছি ছি হব না আর ঘরের বার’ বলিয়া গান গাহিয়া ইহার সমাপ্তি টানিয়াছেন। এই নিতান্ত স্ফলভ ব্যঙ্গই

ইহার উপজীব্য। ইহা নজ্জা বা সমাজ-দর্পণ নহে, অমৃতলালের নিজস্ব মনোদর্পণ। ইহার মধ্যেও অমৃতলালের স্বভাবসিদ্ধ জাত তুলিয়া গালি দিবার প্রবৃত্তি প্রকাশ পাইয়াছে।

হিন্দুসমাজের জাতিবিভাগ সম্পর্কিত অমৃতলালের নিভাস্ত রক্ষণশীল মনোভাবের সর্বাপেক্ষা সুস্পষ্ট বিকাশ দেখিতে পাওয়া যায়, তাহার ‘একাকার’ নামক প্রহসনে। ইংরেজি শিক্ষার ফলে দেশের নীচ জাতির লোকসমূহও যে সকলের সঙ্গে সমানাধিকার লাভ করিতেছে, ইহাই এই নাটকে বিদ্রোপের বিষয় হইয়াছে। বিশেষতঃ নীচ জাতিসমূহ ইংরেজি শিক্ষার মোহে আকৃষ্ট হইয়া তাহাদের জাতব্যবসায় পরিত্যাগ করিয়া আপিসের কেরানীগিরি লাভ করিবার ফলে দেশে যে বেকার সমস্তা ক্রমাগতই বাড়িয়া চলিয়াছে, ইহাও এই প্রহসনের প্রতিপাদ্য বিষয়। তবে ইংরেজি শিক্ষাকে এখানে নাট্যকার নিন্দা করিতেছেন না; ইংরেজি শিক্ষা লাভ করিয়া কৃষক যদি বৈজ্ঞানিক উপায়ে কৃষিকার্য করিতে পারে, তবে তাহা তাহার আপিসের কেরানীগিরি অপেক্ষা অধিকতর গৌরব ও লাভজনক হয়—তাহাই এখানে নাট্যকারের বক্তব্য। এই বিষয়টিকে তিনি প্রতিষ্ঠিত করিতে গিয়া এই প্রহসনখানির মধ্যে এক অতি ক্ষীণ কাহিনীর সূত্র অবলম্বন করিয়া কতকগুলি বক্তৃতারই সমাবেশ করিয়াছেন; সেই জন্ত ইহা কাহিনীবিশ্লেষ কিংবা সংলাপ কোন দিক দিয়াই নাটকীয় গৌরব লাভ করিতে পারে নাই। অনেকস্থলেই ইহা জাত তুলিয়া গালি দেওয়ার মত অহুতার-মনোবৃত্তির পরিচায়ক হইয়া দাঁড়াইয়াছে।

সত্যের পথে সমাজের অগ্রগতিকে রোধ করিবার ক্ষমতা কাহারও নাই। ইংরেজ রাজত্ব প্রতিষ্ঠার সঙ্গে সঙ্গেই এদেশের প্রাচীন সমাজব্যবস্থা ভাঙিয়া পড়িয়াছিল, কুটীর-শিল্প ও অস্ত্রাত্মক যে সকল ব্যবস্থার উপর ভিত্তি করিয়া মধ্যযুগের সমাজে জাত-ব্যবসায়-প্রতিষ্ঠান ও তাহা কর্তৃক নিয়ন্ত্রিত অর্থনৈতিক জীবন গড়িয়া উঠিয়াছিল, ইংরেজাধিকারের পর স্বভাবতঃই তাহা দ্রুত পরিবর্তিত হইতে লাগিল—নাগরিক জীবনকে কেন্দ্র করিয়া তখন যন্ত্রশিল্প এদেশে এক নূতন অর্থনৈতিক বনিয়াদ গড়িয়া তুলিতে লাগিল। এই বিষয়টি উপেক্ষা করিয়া আজ আমরা পুনরায় মধ্যযুগের সমাজ-ব্যবস্থার কিরিয়া ঘাইতে পারি না। নাট্যকার এখানে এই কথাটি বিস্মৃত হইয়াছেন। প্রহসনের মধ্য দিয়া অমৃতলাল এখানে যে বিষয়টি প্রকাশ করিতে চাহিয়াছেন, তাহার দাবী সত্যের উপর প্রতিষ্ঠিত ছিল না, বরং সংস্কারের উপরই প্রতিষ্ঠিত ছিল।

সেইজন্ত শিক্ষিত নাগরিক সমাজ ইহার সঙ্গে অন্তরের যোগ অচুড়ব করিতে পারে নাই। এদেশের সমাজের উপর হইতে জাতিগত বৈষম্য দূর করিয়া ব্যক্তিমহিমার প্রতিষ্ঠাই ইংরেজি শিক্ষার গোড়ার কথা ছিল। এই প্রহসনের মধ্যে সেই বিষয়টিই অস্বীকার করা হইয়াছে। জাতি-সম্পর্কিত এক নিতান্ত অহুদার ও সঙ্কীর্ণ মনোভাব ইহার রসস্ফূর্তিতে বাধা সৃষ্টি করিয়াছে।

নিরুপদ্রব গ্রাম্য জীবনে কয়েকজন ইংরেজি শিক্ষিত যুবকের উৎসাহে মিউনিসিপ্যালিটি প্রতিষ্ঠিত হইবার ফলে তাহাতে দলাদলির সৃষ্টি হইয়া ইহার শাস্তি যে কি ভাবে বিনষ্ট করিয়া দিল, তাহারই বৃত্তান্ত অবলম্বন করিয়া অমৃতলালের 'গ্রাম্য বিলাট' প্রহসনটি রচিত হইয়াছে। পাশ্চাত্য সংস্পর্শজাত সকল বিষয়েই কেবলমাত্র অন্তর্দৃষ্টিই যেমন অমৃতলাল অন্তর্দৃষ্টি প্রত্যক্ষ করিয়াছেন, এখানে তাহার কিছুমাত্র ব্যতিক্রম হয় নাই। মিউনিসিপ্যালিটির যে একটি ভাল দিকও আছে, তাহা নাট্যকার এখানে সম্পূর্ণ উপেক্ষা করিয়াছেন, ইহা তাঁহার রক্ষণশীল মনোভাবের অন্ততম পরিকল্পনা। নাটক কিংবা প্রহসন হিগাবে ইহার কোনই দাবী নাই, ইহা সামাজিক নস্ট্রো ও নহে, ইহা সাময়িক একটি গ্রাম্য উত্তেজনার চিত্র। কিন্তু গ্রামবাসী পুরুষদিগের বহিমুখীন কাৰ্যাবলীর অন্তরালে ইহার নারীজীবনের যে চিত্রগুলি পরিবেশন করা হইয়াছে, তাহা নাট্যকাহিনীর সঙ্গে কোন প্রকার যোগ রক্ষা করিতে না পারিলেও অত্যন্ত বাস্তবধর্মী বলিয়া বোধ হইবে। নারীর গালাগালির ভাষা ব্যবহার সম্পর্কে অমৃতলাল দীনবন্ধু মিত্রের সমকক্ষ, এই বিষয়ে মধ্যযুগে কেহ তাঁহার মত দক্ষতা দেখাইতে পারেন নাই। এই গুণেই 'গ্রাম্য বিলাট' প্রহসনের নারী-চরিত্রগুলিই জীবন্ত হইয়া আছে।

কতকগুলি মানসিক ব্যাধিগ্রস্ত নরনারীর বিকৃত চরিত্র অবলম্বন করিয়া অমৃতলালের 'বৌমা' প্রহসনখানি রচিত। ইহার মধ্যেও কপট 'ভারত-সন্তান' ও অপরিপক্ক-শিক্ষা নারীচরিত্রের কয়েকটি অতিরঞ্জিত পরিচয় প্রকাশ করা হইয়াছে। ইহারও স্থূল আক্রমণের লক্ষ্য ব্রাহ্মসমাজ ও ইহার জীবনধীনতা। ব্রাহ্ম-সমাজের 'প্রাত্য-ভগিনী' সম্পর্কটি লইয়া ইহাতেও স্থূল রসিকতা করিবার প্রবৃত্তি অত্যন্ত উৎকট আকার লাভ করিয়াছে। তবে ব্রাহ্ম-সমাজের যে একটি কল্যাণকর দিকও আছে, তাহা ইহাতে নাট্যকার সর্বপ্রথম স্বীকার করিয়াছেন। ইহার বিভিন্ন চরিত্রের সংলাপের মধ্যে অমৃতলাল তাঁহার

পূর্ববর্তী দুইখানি প্রহসনের কয়েকটি চরিত্রের নাম ও কার্যকলাপের উল্লেখ করিয়াছেন। ইহা কেবলমাত্র যে কোন স্বাধীন রচনার পক্ষে ত্রুটিরই পরিচায়ক তাহা নহে, ইহা হইতে ইহাও স্পষ্টতঃই বুঝিতে পারা যায় যে, প্রহসন রচনার দিক দিয়া অমৃতলালের বৈচিত্র্য সৃষ্টি করিবার কোন প্রতিভাই ছিল না, একই বিষয়বস্তু বার বার নানাভাবে তিনি পরিবেশন করিয়াছেন মাত্র। 'বৌমা' প্রহসনে কোন চরিত্রসৃষ্টির মধ্যেই নাট্যকারের কোন কৌশলই প্রকাশ পায় নাই। ইহার মধ্যে কিশোরী বৌমা ও হিড়িম্বার চরিত্র দুইটি বিকারগ্রস্ত রোগীর মত, ইহাদের স্বামী দুইজনের চরিত্রও স্তম্ভ অবস্থার পরিচায়ক নহে। মতিলালের মুখ দিয়া নাট্যকার নিজেই তাঁহার মতবাদ প্রচার করিয়াছেন, একমাত্র বিধবা জননী অন্নপূর্ণার চরিত্রের মধ্যে কতকটা বাস্তবতার স্পর্শ অনুভব করা যায়, কিন্তু তাহাও অত্যন্ত সংক্ষিপ্ত ও পরিষ্কৃত। আনুপূর্বিক কোন সুপরিচ্ছন্ন কাহিনী নাই, নাট্যকার ইহাকে 'নক্সা' বলিয়াই উল্লেখ করিয়াছেন। ইহার মধ্যেও নাট্যকার নাম করিয়া কয়েকটি ঔষধের বিজ্ঞাপন প্রচার করিয়াছেন।

লর্ড কার্জনর শাসনকালে কলিকাতায় যে নূতন মিউনিসিপ্যাল আইন প্রবর্তিত হয়, তাহার প্রতিবাদ স্বরূপ কলিকাতা ও সহরতলীর আটশজন কমিশনের একযোগে পদত্যাগ-পত্র দাখিল করেন। একজন মাত্র কমিশনের তাঁহাদের পথ অনুসরণ করিতে বিরত থাকেন। এই বিষয়টি তদানীন্তন এ'দেশের শিক্ষিত সমাজের মধ্যে প্রবল উত্তেজনার সৃষ্টি করিয়াছিল। ইহাই অবলম্বন করিয়া অমৃতলাল তাঁহার 'সাবাস আটশ' প্রহসনখানি রচনা করেন। কিন্তু ইহার মধ্যে পদত্যাগকারী কমিশনদিগের একতা ও সংসাহসের বর্ণনার পরিবর্তে কতকগুলি অবাস্তব বিষয়ই প্রাধান্য লাভ করিয়াছে। ইহাতে এক পেটেন্ট ঔষধের অঞ্জলি বিজ্ঞাপনদাতার নিন্দা ও অত্র এক পেটেন্ট কেশতৈল আবিষ্কারকের নামোল্লেখপূর্বক প্রশংসা আছে। অতএব আটশজন পদত্যাগকারী কমিশনরের সাধুবাদ অবলম্বন করিয়া একটি কেশতৈলের বিজ্ঞাপন প্রচার করাই ইহার উদ্দেশ্য। এই সুস্পষ্ট ব্যবসায়-বুদ্ধি প্রণোদিত রচনাখানিও কলিকাতার এক জনপ্রিয় সাধারণ রঙ্গমঞ্চে অভিনীত হইয়াছিল বলিয়া জানিতে পারা যায়। অমৃতলালের প্রায় সকল প্রহসনেরই যাহা বৈশিষ্ট্য, অর্থাৎ ব্রাহ্মণ পণ্ডিতের মূর্থতা প্রতিপন্নের ও অন্তর্দ্বন্দ্ব ইংরেজি বলিয়া হাস্যরসসৃষ্টির স্থলভ প্রয়াসও ইহার মধ্যে অপ্রাসঙ্গিকভাবে স্থান লাভ করিয়াছে।

যে বিষয়টি অবলম্বন করিয়া অমৃতলাল এখানে প্রহসনখানি রচনা করিয়াছেন, তাহা প্রকৃতপক্ষে প্রহসন রচনার বিষয় নহে। যে জাতীয় মর্দানাবোধ বাঙ্গালীকে সেদিন স্বদেশী আন্দোলনের মহত্তর আত্মত্যাগে উদ্বুদ্ধ করিয়াছিল, এই সকল ঘটনার মধ্যে তাহারই প্রসঙ্গি রচিত হইয়াছিল; অতএব তাহা লঘু প্রহসনের বিষয় নহে। সেইজন্ত অমৃতলাল এখানে প্রকৃত বিষয়টিকে গোণ করিয়া কতকগুলি অবাস্তব বিষয়কেই প্রাধান্য দিতে বাধ্য হইয়াছেন। জাতীয় কিংবা ব্যক্তিজীবনের গভীরতর স্তরে কোনদিনই অমৃতলালের দৃষ্টি প্রসারিত হইতে পারে নাই, সেইজন্ত জাতীয় গৌরবস্থচক কোন বিষয় অবলম্বন করিয়া যখনই তিনি কোন নাটক কিংবা প্রহসন রচনা করিয়াছেন, তখনই তিনি শোচনীয়ভাবে ব্যর্থকাম হইয়াছেন। ইহা তাঁহার এই প্রকার ব্যর্থতারই অন্ততম নিদর্শন।

এক রূপণ কি ভাবে শব্দরের কলসী উৎসর্গের জন্ত একটি মাত্র টাকা ব্যয় করিতে বিমূখ হইয়া ছদ্মবেশী সন্ন্যাসীর প্রতারণায় পরশ পাথর লাভ করিবার জন্ত দশ হাজার টাকা ব্যয় করিয়াছিল, মূলতঃ তাহারই কাহিনী অবলম্বন করিয়া অমৃতলালের 'রূপণের ধন' প্রহসনটি রচিত হইয়াছে। ইহা ফরাসী নাট্যকার মলিয়ারের *The Misan* প্রহসনটি অনুকরণে রচিত হইলেও অমৃতলাল ইহাকে এ'দেশের সমাজের সঙ্গে সার্থক স্বাক্ষর করিয়া লইয়াছেন। মলিয়ার রচিত প্রহসনের নায়কের মধ্যে যেমন একটা চরিত্রগত দুর্বলতা ছিল এবং তাহাই অবলম্বন করিয়া তাহার অর্থব্যয় হইয়া গিয়াছিল, অমৃতলালের প্রহসনেও ইহার নায়ক-চরিত্রের মধ্যে অনুরূপ নৈতিক ত্রুটির ইঙ্গিত লক্ষ্য করা যায়; কিন্তু তাহার দশহাজার টাকা ব্যয় যে মূলতঃ ইহা অবলম্বন করিয়াই সম্ভব হইয়াছে, তাহা তেমন স্পষ্ট হইয়া উঠিতে পারে নাই। অমৃতলাল তাঁহার নায়কের চরিত্রগত নৈতিক ত্রুটির সঙ্গে তাহার কার্পণ্য-দোষের মিশ্রণটি মলিয়ারের মত এমন সহজ করিয়া তুলিতে পারেন নাই। সেইজন্ত তাহার মত রূপণের পক্ষে অকস্মাৎ নগদ দশহাজার টাকা একজন অপরিচিত সন্ন্যাসীর নিকট অর্পণ করার বৃত্তান্ত অসম্ভব বলিয়া বোধ হয়। অমৃতলালের প্রহসনের মধ্যে একটি প্রণয়-বৃত্তান্ত আছে, তাহা মন্থ ও কুস্তলার প্রেম। সেক্সপীয়র-রচিত *Merchant of Venice* নাটকের শাইলক-দুহিতার প্রণয়-বৃত্তান্তের সঙ্গে ইহার ঐক্য আছে। অমৃতলাল তাঁহার এই প্রহসনখানির রচনায় মলিয়ার এবং সেক্সপীয়র উভয়ের নিকট হইতেই সাহায্য লাভ

করিয়াছিলেন। কিন্তু নাট্যক-চরিত্রের কার্পণ্যের দিকটি অমৃতলাল যত সহজে স্বাক্ষরিত করিয়া লইতে পারিয়াছিলেন, প্রণয়-বৃদ্ধান্তটি তেমন পারেন নাই। অমৃতলালের প্রহসন রচনার সাধারণ কতকগুলি ক্রটি ইহার ভিতর দিয়াও প্রকাশ পাইয়াছে; যেমন ব্রাহ্মণ পুরোহিতের অকারণ টিকি ধরিয়া টানিয়া স্থলভ হস্তরস সৃষ্টির চেষ্টা, নাম করিয়া কেশতৈলের বিজ্ঞাপন প্রচার ইত্যাদি। কৃপণের চরিত্রটি শেষ পর্যন্ত সার্থক না হইলেও, কৃপণ-গৃহিণী দয়াময়ীর চরিত্রটি আত্মোপাস্ত স্তম্ভর চিত্রিত হইয়াছে।

সমসাময়িক কালের অধিবাসী উত্তর কলিকাতার ব্যক্তিবিশেষকে ব্যঙ্গ করিয়া অমৃতলাল তাঁহার ‘অবতার’ নামক প্রহসনখানি রচনা করিয়াছেন। ইহার মধ্যে এমন কতকগুলি সমসাময়িক ঘটনা ও ব্যক্তির উল্লেখ আছে যে, বর্তমানে তাহাদের পরিচয় পাওয়া দুঃসাধ্য। ব্যক্তিবিশেষের প্রতি লক্ষ্যই ইহার মধ্যে এত প্রাধান্য লাভ করিয়াছে যে, তাহা অতিক্রম করিয়া নাট্যকার ইহার সম্পর্কিত কোন প্রকার শিল্পগত দায়িত্ব পালন করিবার অবকাশ পান নাই। ইহার কাহিনীর কোন ক্রমপরিণতি নাই, চরিত্রেরও কোন ক্রমবিকাশ নাই। অবশ্য অমৃতলালের অধিকাংশ প্রহসনই এই প্রকার; কিন্তু তাহা সত্ত্বেও নাট্যকার ইহার মধ্যে এই সকল বিষয়ে যতখানি উচ্ছ্বল হইয়াছেন, তাঁহার অল্প প্রহসনের মধ্যে ততখানি হন নাই। ইহার অধিকাংশ চরিত্রই কোন না কোন ব্যক্তিকে লক্ষ্য করিয়া রচিত, এই চরিত্রগুলি স্বভাবতঃই পরস্পর-বিচ্ছিন্ন, ইহাদের মধ্যে পারস্পরিক যে যোগ স্থাপন করিয়া এই কাহিনী গ্রথিত হইয়াছে, তাহা এতই শিথিল যে, ইহা দ্বারা সমগ্রভাবে কাহিনীর কোন রস জমাট বাধিয়া উঠিতে পারে নাই। চরিত্রগুলি প্রত্যক্ষ ক্ষেত্র হইতে নির্বাচিত করা সত্ত্বেও নাট্যকার ইহাদিগকে সজীব করিয়া তুলিতে পারেন নাই, বরং আরও কৃত্রিম করিয়া ফেলিয়াছেন। এইখানেই দীনবন্ধু ও অমৃতলালে পার্থক্য; এমন কি ঈশ্বর গুপ্তও প্রত্যক্ষ বস্তুকে বর্ণনার গুণে যে প্রকার সজীব করিয়া তুলিতে পারিতেন, অমৃতলাল তাহাও পারিতেন না। আত্মপূর্বিক একটি চরিত্রের গঠন অমৃতলালের যে কত সাধ্যাতীত ছিল ‘অবতারের’ প্রথম-হিল্লোলের চরিত্রই তাহার প্রমাণ। এই প্রহসনের মধ্যে দুইজন অবতারের কথা আছে—একজন বিষ্ণুর অবতার, আর একজন শঙ্করাচার্যের অবতার। প্রথমোক্ত অবতারই প্রহসনের লক্ষ্য হইলেও শেষোক্ত অবতারই নাটকীয় চরিত্রের ক্ষীণতম মর্দাদা রক্ষার সক্ষম

হইয়াছে। কর্তা-গিন্নী ও ‘বয়’ চাকরকে একসঙ্গে সমবেত সঙ্গীতে যোগদান করাইয়া যাহাতে রসসৃষ্টি করা হইয়াছে; অতএব এই রস আর যাহাই হউক, নাটকীয় রস নহে। জীবনের মূলে স্বগভীর দৃষ্টির অভাব থাকিলে প্রত্যক্ষদৃষ্ট চরিত্রই হউক কিংবা কল্পিত চরিত্রই হউক, কাহারও দ্বারা রসসৃষ্টি সম্ভব হয় না।

কোন বিষয় যে যথার্থ নাটকের ভিতর দিয়া প্রকাশ করা যাইতে পারে, কোন বিষয় যে তাহা পারা যায় না, এই বিষয়ে অমৃতলালের মন একেবারেই সচেতন ছিল না; সেইজন্য স্বদেশী যুগের কতকগুলি রাজনৈতিক বক্তৃতা বা আলোচনা তিনি সুদীর্ঘ কথোপকথনের আকারে পরিবেশন করিয়াই তাহা তিনি নাটক, প্রহসন, নক্সা, নাট্যলীলা ইত্যাদি বলিয়া দাবী করিয়াছেন। এই বিষয়ে তাঁহার ‘নবজীবন’ ‘নাট্যলীলা’র কথাই সর্বাগ্রে উল্লেখযোগ্য। ইহার প্রথম দৃশ্বে কংগ্রেস কি কি ভাল কাজ করিয়াছে, দ্বিতীয় দৃশ্বে ভারত-লক্ষ্মীর কলিকাতা পরিক্রমণ ও তৃতীয় দৃশ্বে ‘হিমালয় পর্বতে সিংহাসনে ভারতমাতা উপবিষ্টা—সম্মুখে ভারতসন্তানগণ নিদ্রিত’ এই চিত্র বর্ণনা করা হইয়াছে। অথচ ইহাকে নাট্যলীলা বলিয়া উল্লেখ করা হইয়াছে। যাহাদের জন্য আমাদের দেশে নাটক সম্বন্ধে সাধারণের মনে একটি অতি শিথিল ধারণার সৃষ্টি হইয়াছিল, অমৃতলাল তাঁহাদের মধ্যে অন্ততম। কারণ নাটকের বিষয়-বস্তু ও তাহার পরিবেশন সম্পর্কে তাঁহার মত স্বেচ্ছাচারিতা আর বড় বেশি কেহ অবলম্বন করেন নাই। তাঁহার ‘নবজীবন’ এ বিষয়ে সর্বাপেক্ষা উল্লেখযোগ্য দৃষ্টান্ত।

বিভিন্ন বিষয়ের কতকগুলি বাস্তবিকপ্রসঙ্গ চরিত্র অবলম্বন করিয়া অমৃতলাল ‘বাহবা বাস্তব’ নামক একখানি প্রহসন রচনা করেন। ইহার মধ্যে তাঁহার আক্রমণের লক্ষ্য প্রত্নতাত্ত্বিক, ব্যবহারজীবী, বাগ্মী, বৈজ্ঞানিক, স্বদেশপ্রেমিক ও শিক্ষিতা নারী। ইহাদের সম্বন্ধে তাঁহার মনোভাব অন্ততঃ যে ভাবে ব্যক্ত হইয়াছে, এখানেও তাহার কোন ব্যতিক্রম দেখিতে পাওয়া যায় না।

স্বদেশী যুগে বিদেশী বর্জন ও স্বদেশী গ্রহণ বিষয়ক যে আন্দোলন এদেশে দেখা দিয়াছিল, তাহাই সমর্থন করিয়া অমৃতলাল ‘সাবাস বাঙ্গালী’ নামক নাটিকাখানি রচনা করেন। ইহাকে প্রকৃতপক্ষে প্রহসন বলা যায় না;

কারণ, ইহার মধ্যে কোন বিষয় লইয়া নাট্যকারের ব্যঙ্গ কিংবা হাস্যরস সৃষ্টি করিবার প্রবৃত্তি প্রকাশ পায় নাই। নাট্যকার ইহাকে সামাজিক নক্সা বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন, কিন্তু প্রকৃতপক্ষে ইহা সামাজিক নক্সাও নহে— ইহা সমসাময়িক রাজনৈতিক চিত্র মাত্র। সে যুগের বিলাতী-বর্জন-মূলক স্বদেশী বক্তৃতাগুলি এখানে নাট্যকারে পরিবেশন করা হইয়াছে। একটি উচ্চ আদর্শ সম্মুখে ছিল বলিয়া ইহার ভিতর দিয়া অমৃতলালের ব্যক্তিগত রক্ষণশীল মনোভাবের কোন পরিচয় প্রকাশ পায় নাই। কলেজের ছাত্র-দিগের আত্মত্যাগের আদর্শে মুগ্ধ হইয়া তিনি তাহাদের গুণ কীর্তন করিয়াছেন, এমন কি যে স্ত্রী-শিক্ষার প্রতি তিনি সর্বদাই বিরূপ মনোভাব পোষণ করিতেন, তাহার মধ্যেও তিনি এখানে মহত্বের সন্ধান পাইয়াছেন। শিক্ষিতা মহিলা মিসেস গুপ্তার চরিত্রটি সেইজন্যই তিনি গৌরবজনক বলিয়াই কল্পনা করিয়াছেন। কিন্তু ‘সাবাস বাঙ্গালী’ নাটক, প্রহসন কিংবা নক্সা কিছুই নহে,—ইহা রাজনৈতিক উদ্দেশ্যমূলক (propaganda) রচনা, ইহার প্রায় প্রত্যেক চরিত্রই উচ্চ আদর্শ দ্বারা উদ্ভূত, সেইজন্য ইহার সংলাপও রাজনৈতিক বক্তৃতা মাত্র। কেবলমাত্র ইহার ইংরেজ ব্যবসায়ীদিগের চরিত্রের মধ্যে সামান্য একটু বাস্তব গুণ প্রকাশ পাইয়াছে।

আত্মপূর্বিক একটি কাহিনী অবলম্বন করিয়া অমৃতলালের ‘খাসদখল’ প্রহসনটি রচিত, এই দিক দিয়া ইহা তাঁহার অগ্ৰাণ্য প্রহসনের একটি দুর্লভ ব্যতিক্রম। কিন্তু ইহাতেও তাঁহার পূর্ববর্তী প্রহসনোক্ত কোন কোন চরিত্রেরই অনুরূপ চরিত্রের সঙ্গে সাক্ষাৎকার লাভ করিতে পারা যায়। শিক্ষিতা বধু যে কি প্রকার ব্যবহারিক জ্ঞানশূন্য, বিধবা বিবাহের স্বপক্ষে যে সকল যুক্তিতর্কের অবতারণা করা হইয়া থাকে তাহা যে কত অসার, তাহাই প্রধানতঃ এই প্রহসনে প্রতিপন্ন করা হইয়াছে। এতদ্ব্যতীত অমৃতলালের প্রহসন রচনার অগ্ৰাণ্য প্রায় সকল আলিঙ্গনই ইহার মধ্যেও ব্যবহৃত হইয়াছে। একটি আত্মপূর্বিক কাহিনী থাকা সত্ত্বেও ইহার প্রায় কোন চরিত্রই বিশিষ্ট নাটকীয় রূপ লাভ করিতে পারে নাই, তাঁহার অগ্ৰাণ্য প্রহসনের মত প্রত্যেকটি চরিত্রই এখানে আদর্শ বা হাঁচরুপেই উপস্থিত করা হইয়াছে।

অমৃতলালের ‘খাসদখল’ প্রহসনটি সেকালে বিশেষ জনপ্রিয়তা অর্জন করিয়াছিল। ইহা মোট তেরটি দৃশ্য-সম্বলিত তিন-অঙ্ক বিশিষ্ট প্রহসন।



মূল নাট্যকাহিনী আরম্ভ হইবার পূর্বে ইহাতে কলি, রতি ও মর্ত্যবাসিগণকে লইয়া একটি ‘পূর্বরঙ্গ’ সংযোজিত হইয়াছে। সংক্ষেপে ইহার নাট্যকাহিনী বর্ণনা করা যাইতেছে :

লোকেনবাবু আলিপুরের নামজাদা উকিল। তাঁহার অর্থের অভাব নাই—তিনি কয়েকজন দুঃস্থ অভাগাকে প্রতিপালনও করিতেছেন। তিনি মনে-প্রাণে আধুনিক এবং বিধবা বিবাহের সমর্থক। তাঁহার জ্যৈষ্ঠ মোক্ষদাও আধুনিক শিক্ষায় শিক্ষিতা এবং কবিশঃপ্রার্থিনী। ইতিমধ্যেই তাঁহার কয়েকটি কাব্যগ্রন্থ প্রকাশিত হইয়াছে। তিনি যে সর্বপ্রকার ধর্ম্মীর সংস্কারকে অতিক্রম করিয়াছেন, তাহা অল্প পাঁচজনকে জানাইবার জন্য তাঁহার চেষ্টার অন্ত নাই। শেলী, কীটস্ ও শেক্সপীয়ারের উদ্ভূতি ভারাক্রান্ত তাঁহার কথাবার্তা হইতে বুঝা যায় যে, ইংরেজী কাব্যসাহিত্যের ক্ষেত্রেও তিনি বিচরণ করিয়াছেন। গ্রহসনের স্বরূপেই জানা গেল, এহেন মোক্ষদার সামান্য জ্বর হইয়াছে। লোকেনবাবু তাঁহার বসিবার ঘরে মক্কেলদের লইয়া ব্যস্ত থাকায় মোক্ষদাকে সময়মত দেখাশুনা করিতে পারেন নাই। স্বামীর এই অবজ্ঞামিশ্রিত ঔদাসীণ্যে অভিমানাহত হইয়া মোক্ষদা তাঁহার সঙ্গিনী গিরিবালার নিকট অভিযোগ করিলেন। এই গিরিবালার স্বামী নন্দলাল বিবাহের অল্প কয়েকদিন পরেই গিরিবালাকে ত্যাগ করিয়া নিরুদ্দিষ্ট হয়। অসহায় অবস্থার গিরিবালা লোকেনবাবুর বাটীতে আশ্রয় লাভ করে। লোকেনবাবু তাহার কাজকর্ম সারিয়া অস্থস্থ জ্বর সহিত দেখা করিতে আসিলেন এবং অভিমানিনী জ্বর অল্পকটু অভিযোগ বাণী শুনিবার পর বিলাত ফেরৎ ডাক্তার মিত্রকে ডাকিয়া পাঠাইলেন। পরে জ্বীকে কিছুটা সুস্থ দেখিয়া একটি জ্বররী কেস করিবার জন্য কাছারীর উদ্দেশ্যে বাহির হইয়া পড়িলেন।

কিছুদিন হইতে অত্যধিক কাজের চাপে লোকেনবাবুর শরীর ভাল যাইতেছিল না। সেইজন্য কাছারীতে সওয়াল করিতে করিতেই তিনি অজ্ঞান হইয়া পড়েন। ভৃত্যেরা ধরাধরি করিয়া লোকেনবাবুকে তাঁহার ঘরে আনিয়া শোওয়াইয়া দিল। স্বামীর অবস্থা দেখিয়া মোক্ষদা অত্যন্ত উত্তেজিত ও ব্যস্ত হইয়া পড়িলেন। তিনি সহরের তিন-চারজন নামকরা ডাক্তারকে একই সঙ্গে ডাকিয়া পাঠাইলেন, সঙ্গে একজন নামকরা কবিরাজকে আনা হইল। এতগুলি ভিন্ন মতের চিকিৎসক-চক্রের মধ্যে পড়িয়াও লোকেনবাবুর আরোগ্যলাভের কোন চিহ্ন দেখা গেল না। অবশেষে ডাক্তার ব্যানার্জীই

পরামর্শ দিলেন যে, এতগুলি ডাক্তারের চিকিৎসাসাধীনে থাকিলে রোগীর কিছু উপকার হইবে না; তাহার পরিবর্তে কোন পাহাড়ী স্বাস্থ্যকেন্দ্রে গিয়া হাওয়া বদল করিতে পারিলে উপকার হইতে পারে। লোকেনবাবু ডাক্তারের পরামর্শ মত হাওয়া বদল করিতে গেলেন। তিনি অল্পদিনের মধ্যেই স্বস্থ হইয়া উঠিয়া তাঁহার রোগমুক্তির সংবাদ দিয়া স্ত্রী মোক্ষদাকে একখানি চিঠিও দিলেন। এই সংবাদে মোক্ষদা খুসী হইলেন। একদিন মোক্ষদা তাঁহার শিক্ষিতা বান্ধবীগণের সহিত যখন আলাপ করিতেছিলেন, সেই সময়ে বাড়ীর পরিচারিকা আহ্লাদী আসিয়া সংবাদ দিল যে লোকেনবাবু যেখানে স্বাস্থ্যাবেশে গিয়াছিলেন, সেখানকার এক পাহাড়ে বেড়াইতে গিয়া বাঘের কবলে পড়িয়া সম্ভবতঃ মারা গিয়াছেন। তারপর চার-পাঁচদিন দিবারাত্র অন্বেষণ করিয়াও লোকেনবাবুর কোন সংবাদ পাওয়া গেল না। পর্বতের একস্থানে তাঁহার নিয়ন্তঙ্গদী একতারা ও পানের ডিবাটি পড়িয়া ছিল এবং তাহার পাশেই রক্তের দাগ থাকায় সকলে সিদ্ধান্ত করিল যে লোকেনবাবুকে বাঘে লইয়া গিয়াছে।

এইবার মোহিতবাবুর পরিচয় দেওয়া দরকার। মোহিতবাবুও অল্পবয়স্কাব্যচর্চা করিয়া থাকেন। তাঁহার সঠিক পরিচয় কাহারও জানা নাই। বন্ধুত্বস্বত্রে লোকেনবাবুর পরিবারের সকলের সহিত তাঁহার ঘনিষ্ঠ সন্ধন্ধ স্থাপিত হইয়াছে। মোক্ষদার প্রতিই তাঁহার সবিশেষ দৃষ্টি। মোক্ষদার সামান্য কিছুতেই তিনি অতিরিক্ত আবেগ প্রকাশ করিয়া থাকেন। মোহিতবাবু প্রথমাবধি মোক্ষদা সন্ধন্ধে এক দুর্বলতা মনের মধ্যে পোষণ করিতেছিলেন। এক্ষণে লোকেনবাবুর মৃত্যুসংবাদে তিনি বিধবা মোক্ষদাকে বিবাহ করিবার মনস্থ করিলেন এবং লোকেনবাবুর মৃত্যু-সংবাদ-স্তুতিত পরিবেশের মধ্যে আপনার গোপন বাসনা চরিতার্থ করিবার সম্ভাবনায় অত্যন্ত নির্লজ্জভাবে আনন্দ প্রকাশ করিলেন। মোক্ষদাও লোকেনবাবুর বিরহে বেশী দিন মুহমান রহিলেন না। শীঘ্রই তিনি মোহিতবাবুর সহিত বিবাহে মত দিলেন। মোক্ষদা এক অদ্ভুত যুক্তি দেখাইয়া বলিলেন, ‘লোকেনবাবু বৈধব্যযজ্ঞা দেখিতে পারিতেন না এবং চিরকালই তিনি বিধবা-বিবাহের পক্ষ সমর্থন করিয়াছেন; অতএব মোক্ষদা যদি দীর্ঘদিন বিধবা থাকেন, তবে লোকেনবাবুর আত্মা কষ্ট পাইবে।’ প্রস্তাবিত বিবাহ-সংবাদে কেহ কেহ খুসি হইলেও লোকেনবাবুরই অঙ্গে প্রতিপালিত সরলপ্রাণ

নিভাই এবং লোকেনবাবুর পিসতুতো ভাই স্বরেশ বিশেষ অসন্তুষ্ট হইল। স্বরেশ ইতিমধ্যে সংবাদ পাইয়াছে যে, মোহিতবাবু অল্পত্র বিবাহ করিয়াছেন এবং প্রথমা পত্নীকে ত্যাগ করিয়া মোক্ষদাকে বিবাহ করিতে ইচ্ছা করিতেছেন। স্বরেশ যে-কোন প্রকারে এই বিবাহ বন্ধ করিতে উদ্যোগী হইল। সে এই ব্যাপারে গিরিবালার সাহায্য প্রার্থনা করিল। প্রকৃত প্রস্তাবে এই মোহিতবাবুই গিরিবালার নিরুদ্দিষ্ট স্বামী নন্দলাল। বিবাহের পরদিন হইতেই দুইজনের দেখাসাক্ষাৎ নাই। এখন নাম ভাঁড়াইয়া লোকেনবাবুর পরিবারের সহিত সম্বন্ধ স্থাপন করিয়াছেন। স্বরেশ গিরিবালাকে সমস্ত সংবাদ জানাইল।

এদিকে মোহিতবাবুর সহিত মোক্ষদার বিবাহের সমস্ত আয়োজন সম্পূর্ণ হইয়াছে। বিবাহ-বাসরে মোহিতবাবু বরবেশে উপস্থিত হইয়াছেন। বিবাহ-পরিচালকও উপস্থিত আছেন। এমন সময় সন্ন্যাসিবেশে লোকেনবাবুকে প্রবেশ করিতে দেখিয়া মোক্ষদা ও মোহিতবাবু সম্মুখে ভূত দেখার মত চমকাইয়া উঠিলেন। সকলের চোখে-মুখে স্তম্ভিত বিশ্বাস লক্ষ্য করিয়া লোকেনবাবু জানাইলেন যে, তিনি জীবিত মানুষই, অল্প কিছু নহেন। তাঁহাকে বাধে খায় নাই—পা পিছলাইয়া তিনি পাহাড়ের নীচে পড়িয়া গিয়াছিলেন। জ্ঞান হইবার পর দেখেন যে, তিনি এক নবীন দিব্যকান্তি সন্ন্যাসীর পাশে এক গুহার ভূগম্যায় শায়িত রহিয়াছেন। ইহার পরের ঘটনা অতি সাধারণ। মোক্ষদা লোকেনবাবুর নিকট ক্ষমা প্রার্থনা করিয়া মার্জনা ভিক্ষা করিল এবং অত্যধিক স্বাধীনতা দেওয়াতেই জী আজ এই অবস্থার আসিয়া পড়াইয়াছে বুঝিয়া লোকেনবাবুও মোক্ষদাকে ক্ষমা করিলেন এবং মোহিতবাবুর সহিত তাঁহার পরিত্যক্তা জী গিরিবালার মিলনের মধ্য দিয়া প্রহসনের মিলনাস্তক পরিসমাপ্তি স্থচিত হইল।

উপরিলিখিত সংক্ষিপ্ত বিবরণ হইতেই বুঝা যাইবে যে, নাট্যকাহিনীর মধ্যে নাটকীয় বৈচিত্র্য বলিতে বিশেষ কিছু নাই। তবে নাট্যকাহিনীটি একটি হান্ততরল প্রবাহের মধ্য দিয়া প্রথম হইতে শেষ পর্যন্ত সহজ গতিতে অগ্রসর হইয়া গিয়াছে এবং এই গুণেই প্রহসনটি বিশেষ জনপ্রিয় হইতে পারিয়াছিল। হান্তরসাত্মক রচনামাড্রেই প্রধানতঃ যুগকটির উপর নির্ভর করিয়া থাকে। যে যুগ-পরিবেশকে লইয়া প্রহসনটি রচিত হইয়াছিল, আমরা আজ তাহা হইতে বহু দূরে চলিয়া আসিয়াছি বলিয়া ইহার হান্তধারার আভা আর তেমন অভিজ্ঞাত হই না।

এই প্রহসনের নাট্যিক যোক্ষদার চরিত্র রূপায়ণের দিকে নাট্যকারের বিশেষ দৃষ্টি ছিল। তৎকালীন এক শ্রেণীর শিক্ষিতা জীবীর সার্থক রূপায়ণ এই যোক্ষদা চরিত্রটি। আপন স্বামীর মঙ্গল-কামনায় পরিচারিকা মঙ্গলচণ্ডীর নাম লইলে যোক্ষদা তাহাও সহ করিতে পারে না, ইহার পরিবর্তে প্রভুর নাম লইতে বলে। বিভিন্ন পাত্রপাত্রীর সমাবেশে যোক্ষদা চরিত্রটি স্ফুটতর হইয়াছে।

এই প্রহসনের মধ্যে সর্বাপেক্ষা জনপ্রিয় চরিত্র নিতাই। সে তাহার বিচিত্র ইংরাজী ভাষণের ভিত্তিতে একটি লোকপ্রিয় চরিত্র হইয়া উঠিয়াছে। তাহার ‘জ্যাঠাইমা, আর ইউ ইউ দি কাটিং বাশ’—এই ধরণের বিচিত্র ইংরাজী একসময়ে লোকের মুখে মুখে ফিরিত। নিতাই সরলপ্রাণ—দেবদ্বিজে তাহার আন্তরিক ভক্তি আছে; কিন্তু প্রভুগৃহের বিরুদ্ধ আবহাওয়ায় থাকিতে হয় বলিয়া মুখে ঈশ্বরবিদ্বেষের কথা উচ্চারণ করে। অথচ কাহারও অস্থখ করিলে লুকাইয়া দেবতার স্থানে মান্য করিতে যায়। একবার মন্দিরে গুজা দেওয়ার সময় ঠাকুরদার হাতে তাহার ধরা পড়িয়া যাইবার একটি অসহায় অথচ মধুর ছবি নাট্যকার উপহার দিয়াছেন। নাটকের উল্লেখযোগ্য মুহূর্তগুলিকে নিতাই তাহার হাস্যরসের স্বর্ণাধারায় সজীব করিয়া রাখিয়াছে।

‘খাসদখলে’ অমৃতলাল তৎকালীন জীবনচর্চার অনেক কিছুকেই ব্যঙ্গ করিতে চাহিয়াছেন। জীশিকা, বিধবা-বিবাহ, কথায় কথায় ইংরাজী বলা, দেবদ্বিজে ভক্তিহীনতা—অনেক কিছুই তাঁহার ব্যঙ্গের বিষয়ীভূত। কিন্তু সেই ব্যঙ্গের মধ্যে জালা অল্প। তৎকালীন একশ্রেণীর শিক্ষিতা জীবনের উৎকট জীবনচর্চার প্রতি নাট্যকারের ব্যঙ্গ সহজলব্ধ্য। জীশিকা বিস্তৃত হইতেছে—নারীরা বহুদিনের সামাজিক অবরোধ ভেদ করিয়া বাহিরে আসিতেছেন, বোটানিক্যাল গার্ডেনে তাঁহাদের বনভোজন হইতেছে। নারী প্রগতির চিহ্নগুলি দেখা দিয়াছে; কিন্তু সমাজে স্থিতিস্থাপকতা দেখা দেয় নাই। সেই যুগেরই ছবি ‘খাসদখলে’ পাওয়া যাইবে। বিধবা-বিবাহ সম্পর্কে নাট্যকারের ধারণা যে খুব ভাল ছিল না, তাহা প্রথমতঃ নাটকের পরিণামদৃষ্ট হইতে বুঝা যায়। দ্বিতীয়তঃ, বিধবা-বিবাহের স্বরূপটি নাট্যকার গিরিবালায় মুখ দিয়া প্রকাশ করিয়াছেন। তৃতীয় অঙ্কের প্রথম দৃশ্যে মোহিতবাবু গিরিবালাকে জিজ্ঞাসা করিয়াছেন, ‘বিধবা বিবাহ কি মন্দ?’ তাহার উত্তরে গিরিবালা জানাইয়াছে, ‘আকাশ-পিন্ধিম কি চাঁদ?’ এই অংশটি যেমন

প্রথম শ্রেণীর নাট্যকীয় সংলাপের দৃষ্টান্তহীন, তেমনি ইহা বিধবা-বিবাহ সম্পর্কে নাট্যকারের মনোভঙ্গীরও পরিচায়ক।

তৃতীয় অঙ্কের তৃতীয় দৃশ্যটিতে নাট্যকার হিসাবে অমৃতলালের দুর্বলতা প্রকাশ পাইয়াছে। দৃশ্যের প্রারম্ভেই মোহিতবাবুর স্বগতোক্তি সার্থক হয় নাই। তাহা ছাড়া, এই দৃশ্যে খোঁড়া লোচনের মোহিতবাবুকে অভিবাধন জানাইতে আসা, বঙ্গচন্দ্রের পূর্ববঙ্গীয় ভাষা, তোংলা প্যারীর তোংলাগমি, খোনা নেপালের অস্থানাসিকতা—সবই একপ্রকার জোর করিয়া নাটকের মধ্যে আনা হইয়াছে। ইহাদের কেহই উচ্চশ্রেণীর রসরসিকতার গৌরব দাবী করিতে পারে না। আঙ্গিকের দিক দিয়া এই প্রহসনখানির উপর দীনবন্ধুর নাটকের প্রভাব আছে।

এই প্রহসনের অন্তর্ভুক্ত পনেরটি সঙ্গীত ইহার বিশিষ্ট সম্পদ। গীতগুলি ঘটনাপ্রবাহের সহিত সঙ্গ্রহযুক্ত, বাণীবিন্যাসভঙ্গীও মনোরম। তন্মধ্যে ‘আমরা এবার বিলাত গিয়ে বেচবো দই’, ‘সখি বিধিমত রীতিমত হও শোকাবুল’ এবং ‘হলো না ইজ দি নতুন বন্দোবস্ত’ খুবই জনপ্রিয় হইয়াছিল। তবু এই প্রসঙ্গে ইহাও বলিতে হইবে যে, দুই একটি গান আধুনিক রুচির বিচারে পীড়াদায়ক। যেমন দ্বিতীয় অঙ্কের তৃতীয় দৃশ্যে গিরিবালায় স্বামিপ্রশস্তিমূলক গানটি। কিন্তু ইহা তৎকালীন লোকরুচির অমুগামী ছিল বলিয়াই বর্তমান কালের বিরূপ সমালোচনার ক্ষেত্রেও কিছুটা সঙ্কুচিত বলিয়া বোধ হইবে।

‘ধাস দখলে’র অব্যবহিত পরে ‘নবযৌবন’ নামক একখানি অকিঞ্চিৎকর নাটক রচনার তের বৎসর পরে আর মাত্র দুইখানি রসরচনা বাঙ্গালী বিদগ্ধ সমাজে নিবেদন করিয়া রসরাজ অমৃতলালের রস-পরিবেশন চিরদিনের জন্য ক্ষান্ত হইয়া যায়। তাঁহার শেষ দুইখানি প্রহসনের নাম ‘ব্যাপিকা-বিবাহ’ ও ‘দ্বন্দ্ব মাতনম’—ইহারা একই বৎসর (১৯২৬) রচিত হইয়াছিল। বাংলা নাট্যসাহিত্যের আধুনিক যুগ বহুদূর অগ্রসর হইয়া গিয়াছে, তথাপি অমৃতলাল ইহার মধ্যযুগের ধারা অনুসরণ করিয়া এই যুগেও এই দুইখানি প্রহসন রচনা করেন। সুদীর্ঘকাল ব্যবধানে রচিত হইলেও প্রথমোক্ত প্রহসনটির মধ্যে তাঁহার বিষয়-বস্তুর নূতনত্ব কিছুই নাই, ইহাতেও শিক্ষিতা নারীর বিরুদ্ধে অহেতুক আক্রমণ ও অন্তান্ত বিষয়ক আদর্শ বা টাইপ (type) চরিত্রের সমাবেশ হইয়াছে। রক্তমাংসের চরিত্র

ইহার মধ্যেও নাই। দ্বিতীয় প্রহসনটির মধ্যে তাঁহার অগ্ৰান্ত গতানুগতিক বিষয়ের সঙ্গে একটি নূতন বিষয়ও স্থান লাভ করিয়াছে, তাহা হিন্দু-মুসলমান বিবাদ। সমসাময়িক কালে বাংলার কোন কোন স্থানে এই যে নূতন সমস্তা জাগিয়া উঠিয়াছিল, এই প্রহসনে তাহারই প্রথম পরিচয় প্রকাশ পাইয়াছে। অমৃতলালের শেষ রচনা তাঁহার নির্বাণোগ্রন্থ জীবনের সর্বশেষ দীপ্তিতে ভাস্বর হইয়া উঠিতে পারে নাই।

অমৃতলালই বাংলা নাট্যসাহিত্যের মধ্যযুগের ধারাটি বিংশ শতাব্দীর এক-চতুর্থাংশ কাল পর্যন্ত অগ্রসর করিয়া দিয়াছিলেন, তাঁহার যুগের তিনিই সর্বশেষ প্রতিনিধি ছিলেন। বিংশ শতাব্দীর এক ‘চতুর্থাংশ কাল ব্যাপিয়া বর্তমান থাকিলেও তিনি নিজের জীবন কিংবা সাধনার মধ্যে বিংশ শতাব্দীর কোন আদর্শই গ্রহণ করেন নাই। এমন কি গিরিশচন্দ্রও তাঁহার শেষ জীবনে যেমন বাংলা নাট্যসাহিত্যের আধুনিক যুগের আদর্শ দ্বারা প্রভাবিত হইয়াছিলেন, অমৃতলাল তাহা হন নাই। অমৃতলাল বিজ্ঞেন্দ্রলাল রবীন্দ্রনাথের যুগে বর্তমান থাকিয়াও তাঁহাদের যুগান্তকারী প্রভাবকেও নিজের সাধনার মধ্যে স্বীকার করিয়া লইতে পারেন নাই। তাঁহার এই অনমনীয় রক্ষণশীলতার জন্তই তিনি বাংলা নাট্যসাহিত্যের আধুনিক যুগে কোন স্বাক্ষর রাখিয়া যাইতে পারেন নাই। সেইজন্ত বিংশ শতাব্দীতে উত্তীর্ণ হইয়া নূতন যুগ-পরিবেশের মধ্যে তাঁহার কোন নাটক কিংবা প্রহসন রচনাই আর সার্থকতা লাভ করিতে পারিল না।

**পঞ্চম অধ্যায়**  
( ১৮৭৫—১৮৯৩ )

**রাজকৃষ্ণ রায়**

গিরিশচন্দ্র ঘোষকে অনুসরণ করিয়া বাংলা নাট্যসাহিত্যের মধ্যযুগে যাহারা আবির্ভূত হইয়াছিলেন, তাঁহাদের মধ্যে রাজকৃষ্ণ রায় কেবল মাত্র যে অল্পতম তাহাই নহে, তিনিই সর্বপ্রধান। তবে তিনি অনুকরণকারীই ছিলেন, মৌলিক প্রতিভার অধিকারী ছিলেন না এবং গিরিশচন্দ্রের সকল দোষগুণই যে তিনি অনুকরণ করিতে পারিয়াছিলেন, তাহাও নহে—গিরিশচন্দ্রের কেবলমাত্র ভক্তিমূলক পৌরাণিক নাট্যরচনার ধারাটিই তিনি কতকটা সাক্ষ্যের সঙ্গে অনুকরণ করিয়াছেন, তাঁহার অল্প কোন বিষয়ের দিকে তিনি বিশেষ অগ্রসর হন নাই; এমন কি, যেখানে অগ্রসরও হইয়াছেন, সেখানেও সফলকাম হইতে পারেন নাই।

এক দিক দিয়া বিচার করিয়া দেখিতে গেলে ভক্তিমূলক পৌরাণিক নাটক রচনায় রাজকৃষ্ণ একটু বিশেষত্ব দান করিতেও সক্ষম হইয়াছিলেন। গিরিশচন্দ্রের ভক্তিবাদের মধ্যে গোড়ীয় বৈষম্যবোধের শুদ্ধা ভক্তির কথা প্রকাশ পাইয়াছে। ভক্তি, বিশ্বাস ও আত্মসমর্পণের মধ্যে সেখানে কোন দ্বিধা, সংশয় কিংবা কামনা নাই। কিন্তু রাজকৃষ্ণের ভক্তিবাদের সঙ্গে মধ্যযুগের বাংলা মঙ্গলকাব্যের আধ্যাত্মিক আদর্শেরও সংমিশ্রণ অনুভব করিতে পারা যায়। চণ্ডীর ভক্ত শ্রীমন্তকে মশানে কোটালের হস্ত হইতে যেমন চণ্ডী আসিয়া স্বয়ং রক্ষা করিয়া তাঁহার উৎপীড়কের উপর প্রতিশোধ গ্রহণ করিয়াছিলেন, ধর্ম-ঠাকুরের ভক্ত লাউসেনকে প্রতিপদেই ধর্মঠাকুর রক্ষা করিয়া তাঁহার উৎপীড়ক মহামদ পাত্রকে যেমন লাহিত করিয়াছিলেন, তেমনই বিষ্ণুভক্ত প্রহ্লাদকে সকল বিপদ হইতে রক্ষা করিয়া তাঁহার উৎপীড়ক হিরণ্যকশিপুকেও বিষ্ণু স্বয়ং আবির্ভূত হইয়া বিনাশ করিলেন। অষ্টহতুকা ভক্তির সমুচ্চ আধ্যাত্মিক আদর্শ যাহাই থাকুক না কেন, সাধারণ মানুষ তাহা লইয়া তৃপ্ত হইতে পারে না। মুখে যে যাহাই বলুক না কেন, প্রত্যেকেই তাহার আধ্যাত্মিক সাধনার একটা প্রত্যক্ষ ফল প্রার্থনা করিয়া থাকে। গিরিশচন্দ্রের ‘জন’র বিদূষক-চরিত্র তাহার শুদ্ধা ভক্তির বিনিময়ে কোন প্রত্যক্ষ ফল লাভ করিতে পারে নাই,

প্রহ্লাদও তাহার ভক্তির জন্ত কোন প্রত্যক্ষ ফল কামনা করে না। সত্য, কিন্তু তথাপি সে তাহা লাভ করিয়াছে। শুদ্ধা ভক্তি অমুভূতি-সাপেক্ষ ও ভাব-সর্বস্ব (abstract) মাত্র, কিন্তু ইহার পরিবর্তে বাহ্য দ্বারা একটা কিছু প্রত্যক্ষ ফল লাভ হইল, তাহার আবেদন জনসাধারণের মধ্যে অধিক। প্রহ্লাদ ইহলোকে পিতার হস্ত হইতে নিষ্ঠুর নির্ধাতন মাত্র লাভ করিয়া পরলোকে গিয়া যদ্বি চিরবৈকুণ্ঠবাসী হইত, তাহা ইহলেও সাধারণের মন তৃপ্তি পাইত না, বরং তাহার পরিবর্তে ইহলোকেই বার বার যে বিষ্ণু তাহার সম্মুখে আবির্ভূত হইয়া কঠিন পরীক্ষা হইতে তাহাকে বার বারই পরিব্রাজ্য করিয়াছেন এবং পরিশেষে নৃসিংহ রূপ ধারণ করিয়া তাহার অত্যাচারীকে স্বহস্তে বিনাশ করিয়াছেন, ইহাতে দর্শকের মন অধিকতর তৃপ্তিলাভ করিয়াছে। মঙ্গল-কাব্যের দেবদেবীগণও তাহাই করিয়াছেন—তঁাহারা ভক্তকে রক্ষা করিয়াছেন এবং অভক্তকে বিনাশ করিয়াছেন। দেবভক্তি দ্বারা মঙ্গলকাব্যে যে ফল লাভ হইয়াছে তাহা প্রত্যক্ষ, তাহারই উপর ভিত্তি করিয়া রাজকৃষ্ণের ভক্তিবাদ গড়িয়া উঠিয়াছিল বলিয়া ইহার সঙ্গে একটি জাতীয় আধ্যাত্মিক চিন্তাধারারও যোগ স্থাপিত হইয়াছিল। সেইজন্ত রাজকৃষ্ণের ‘প্রহ্লাদ-চরিত্র’ প্রমুখ ভক্তি-মূলক নাটক সর্বসাধারণের প্রীতিকর হইয়াছিল। গিরিশচন্দ্রের ভক্তিমূলক নাটক শূন্য অমুভূতিশীল দর্শকের প্রিয়, কিন্তু রাজকৃষ্ণের ভক্তিমূলক নাটক সাধারণ বাঙ্গালী দর্শকের নিকট আদরনীয়।

কিন্তু ভক্তিরসের প্রাবনে রাজকৃষ্ণের মধ্যে প্রকৃত নাট্যরসবোধ প্রায় নিশ্চিহ্ন হইয়া গিয়াছিল। কাহিনীর ধারা অনুসরণ করিয়া বিশিষ্ট একটি আধ্যাত্মিক ভাবের যে যথার্থ বিকাশ, তাহা রাজকৃষ্ণের নাটকে দেখিতে পাওয়া যায় না; কাহিনী সংস্থাপনার ভিতর দিয়া তিনি তাঁহার ভক্তিরসের বিকাশের পরিবর্তে তিনি ইহার যথেষ্ট বিকাশ দেখাইয়াছেন; সেইজন্ত তাঁহার ভক্তিমূলক রচনাগুলি যথার্থ নাটক না হইয়া যাত্রা হইয়াছে। এইজন্তই ভীষ্ম শরশয্যা শয়ন করিয়া রাধাকৃষ্ণের যুগলমূর্তি প্রত্যক্ষ করিতেছেন, পাতালে নাগকন্যাগণ হরিনাম কীর্তন করিতেছে, তরঙ্গী সেন রামচন্দ্রের বিরুদ্ধে যুদ্ধ করিতে দাঁড়াইয়াও রামনাম করিয়া কাঁদিয়া আকুল হইতেছে। এই সকল পরিকল্পনার মধ্যে কোন নাটকীয় গুণ নাই, কিন্তু সাধারণ জনমন অধিকার করিবার যে শক্তি আছে, তাহাতেই রাজকৃষ্ণের ভক্তিমূলক নাটকগুলি সমাদর লাভ করিতে পারিয়াছিল বলিয়া জানা যায়।



বাংলা নাট্যসাহিত্যের মধ্যযুগের প্রবর্তক মনোমোহন বসু যে কি ভাবে স্বাভাৱী গীতাভিনয়ের ধারাটি অহুসরণ করিয়া নাটক রচনায় প্রবৃত্ত হইয়াছিলেন, তাহার কথা পূর্বে উল্লেখ করিয়াছি। সমগ্র মধ্যযুগ ব্যাপিয়া ইহার প্রভাব যে অব্যাহত ছিল, রাজকৃষ্ণ রায়ই তাহার অগ্রতম প্রমাণ। রাজকৃষ্ণের পৌরাণিক নাটক মাত্রই স্বাভাৱী, প্রকৃত নাটক নহে; অথচ পূর্বেই বলিয়াছি, এই পৌরাণিক নাটক রচনাতেই তাঁহার একমাত্র সার্থকতা। অতএব একদিক দিয়া যেমন তিনি এই যুগের সর্বশ্রেষ্ঠ নাট্যকার গিরিশচন্দ্রের নিকট ঋণী, তেমনি অগ্র দিকে এই যুগের প্রবর্তক মনোমোহন বসুর নিকটও তাঁহার ঋণ স্বীকার করিতে পারা যায় না। এই উভয় প্রভাবের মধ্যবর্তী হওয়ায় তাঁহার স্বকীয় বৈশিষ্ট্য প্রকাশের কোন সুযোগ হয় নাই।

এই সকল প্রভাবের কথা ছাড়িয়া দিলেও রাজকৃষ্ণের স্বকীয় যে কোন বিশিষ্ট প্রতিভা ছিল, তাহা সহজে অস্বভব করা যায় না। যে স্বেচ্ছাভাৱী অস্বাভাবিকতা থাকিলে লোকচরিত্র সম্পর্কে অন্তর্দৃষ্টি লাভ করিতে পারা যায়, তাহা রাজকৃষ্ণের একেবারেই ছিল না, সেইজন্ত তাঁহার নাটকে কোন চরিত্র সৃষ্টির সার্থকতা দেখিতে পাওয়া যায় না। সামাজিক অভিজ্ঞতাও তাঁহার ব্যাপক ছিল না; সেইজন্ত কোন সামাজিক নাটক যেমন তিনি রচনা করিতে পারেন নাই, তেমনই যে সামান্য কথখানি ‘প্রহসন’ তিনি রচনা করিয়াছেন, তাহাতেও শোচনীয় ভাবে ব্যর্থকাম হইয়াছেন। এক কথায় বলিতে গেলে নাট্যরচনায় রাজকৃষ্ণের কোন প্রেরণা ছিল না, কেবল মাত্র প্রয়োজনীয়তার তাগিদে তাঁহাকে নাট্যরচনায় হস্তক্ষেপ করিতে হইয়াছিল। বাংলা নাট্যসাহিত্যের মধ্যযুগের অন্ত্যান্ত নাট্যকারের মতই তিনি রঙ্গমঞ্চ পরিচালনার সঙ্গে সংশ্লিষ্ট ছিলেন, সেইজন্তই তাঁহাকে নূতন নূতন নাটক পরিবেশন করিবার ভার গ্রহণ করিতে হইয়াছিল। অন্তরে প্রেরণা না থাকিলে বাহিরের তাগিদে সাধারণতঃ যে বস্তু সৃষ্টি হইয়া থাকে রাজকৃষ্ণের নাটকগুলিও তাহাই হইয়াছে, ইহারা অন্তরের দিক দিয়া ত নাটক হয়ই নাই, এমন কি বাহিরের দিক দিয়াও অনেক সময় নাটকের রূপ লাভ করিতে পারে নাই। অলৌকিকতা ইহাদের মধ্যে অস্তায় প্রাধান্য লাভ করিয়াছে। সর্বসাধারণের মধ্যে অলৌকিকতার যে একটি স্থলভ আবেশন আছে, তাহার ফলেই সমসাময়িক কালে ইহারা কণিক আকর্ষণ সৃষ্টি করিলেও চিরন্তন সাহিত্যের ক্ষেত্রে ইহাদের যে কোনই স্থান নাই, তাহা সহজেই বুঝিতে পারা যায়।

রাজকৃষ্ণের প্রায় প্রত্যেক নাটকই অলৌকিক দৃশ্যে ভারাক্রান্ত। যাদুবিদ্যার ( magic ) প্রতি শিশুমনের যেমন একটা অর্থহীন আকর্ষণ থাকে, এই শ্রেণীর অলৌকিক দৃশ্যগুলির প্রতিও সাধারণ দর্শকের তেমনই একটি শিশুহুলভ আকর্ষণ ছিল, কিন্তু তাহার কার্যকারিতা কণিক বলিয়াই সাহিত্যের ইতিহাসে ইহাদের স্থান অত্যন্ত সঙ্কীর্ণ।

রাজকৃষ্ণের কল্পনাশক্তি ছিল না; সেইজন্য রোমাণ্টিক নাটক রচনায়ও তিনি ব্যর্থকাম হইয়াছেন। অধ্যবসায় দ্বারা তথ্যাসম্ভবানের কোন শক্তি তাঁহার ছিল না—সেইজন্য যে দুই একখানি ঐতিহাসিক নাটক রচনায় তিনি হস্তক্ষেপ করিয়াছিলেন, তাহাতেও তিনি সফলকাম হইতে পারেন নাই। পূর্বেই বলিয়াছি, সামাজিক অভিজ্ঞতা তাঁহার ছিল না বলিয়া সামাজিক নাটক কিংবা প্রহসন রচনাও তাঁহা দ্বারা সম্ভব হয় নাই। তাঁহার মধ্যে সূক্ষ্ম কৌতুকবোধের ( wit ) অভাব ছিল, তিনি স্থূলদৃষ্টিসম্পন্ন ব্যক্তি ছিলেন; অতএব প্রহসনের নামে তিনি যে কয়খানি অকিঞ্চিৎকর রচনা প্রকাশ করিয়াছেন, তাহাদের মধ্যে ব্যঙ্গের ভাবই অধিকতর প্রকাশ পাইয়াছে।

রূপায়ণে যে ক্রটিই প্রকাশ পায় না কেন, রাজকৃষ্ণের রচনা সমসাময়িক অনেক নাটকের মতই দূষিত নীতি ও রুচি-বোধের পরিচায়ক নহে। যে হরিভক্তি তাঁহার পৌরাণিক নাটকগুলি পবিত্র পুস্পচন্দনে সুরভি করিয়াছে, তারই সৌগন্ধ্যে সকল প্রকার নীতি ও রুচিগত দোষ তাঁহার রচনা হইতে দূর হইয়া গিয়াছে। তাঁহার রচনার কোন কোন স্থলে গ্রাম্যতা প্রকাশ পাইয়াছে সত্য, কিন্তু কোথাও অলীলতা প্রকাশ পায় নাই। তিনি সমসাময়িক নাট্য-রচনার প্রভাব বশতঃ কয়েকখানি প্রহসন রচনা করিয়াছেন, কিন্তু তাহা দ্বারা কাহাকেও তিনি আঘাত করেন নাই কিংবা আঘাত করিলেও তাহাতে কোন জালা নাই। অশ্রুতলালের প্রহসনগুলি যে ঘোষে ঘোষী, তাঁহার যুগে বাস করিয়াও রাজকৃষ্ণ সেই ঘোষ হইতে সম্পূর্ণ মুক্ত ছিলেন। ব্যক্তি, জাতি কিংবা বিশেষ সমাজ-ব্যবস্থার প্রতি তাঁহার কোন আকোশ ছিল না। গভীর ভাবে কোন বিষয়ই তিনি ভাবিতেন না, সেইজন্য স্বগভীর অমুরাগের পরিচয় যেমন তাঁহার রচনার মধ্যে নাই, তেমনই কোন বিরাগের ভাবও তাহাদের ভিতর দিয়া প্রকাশ পায় নাই। কোন কোন সমাজ-ব্যবস্থার তিনি নিন্দা করিয়াছেন সত্য, কিন্তু তিনি তাহা দ্বারা কাহাকেও আঘাত করেন নাই।

নাট্যসাহিত্য পরিবেশন করিবার মত ভাষার উপর অধিকার রাজকৃষ্ণের ছিল না। সে যুগের এমন কোন লেখক নাই, যাহার ভাষা তিনি অমুকরণ করিবার প্রয়াস পান নাই; কিন্তু কোন অমুকরণই তাঁহার মনঃপুত হয় নাই—এ বিষয়ে তাঁহাকে বার বার নূতন নূতন পরীক্ষা করিতে দেখা গিয়াছে। প্রথমতঃ, গৈরিশ ছন্দ অমুকরণ করিয়াই তিনি তাঁহার পৌরাণিক নাটকগুলি রচনা করিতে আরম্ভ করেন, কিন্তু গৈরিশ ছন্দের মূল শক্তি যে কোথায় নিহিত আছে, তাহা তিনি বুঝিতে না পারিয়া তাহা পরিত্যাগ করেন। অতঃপর তিনি নিজেই এক ছন্দের উদ্ভাবন করেন, তিনি তাহার নামকরণ করেন ‘পঞ্চপংক্তি গজ’ ছন্দ। বলা বাহুল্য, ইহা গজই—কেবল মাত্র গৈরিশ ছন্দের আকারে লিখিত। ইহার মধ্য দিয়া যে যথার্থ নাটকীয় রস পরিবেশন করা সম্ভব হইতেছে না, তাহা অমুদ্রব করিবারাত্র পুনরায় তিনি গৈরিশ ছন্দেরই স্বাস্থ্য হইলেন, এমন কি কতক নাটক উভয়বিধ ছন্দেও রচিত হইল। কালক্রমে উভয়ই পরিত্যাগ করিয়া তিনি সাধারণ গজের আশ্রয় লইলেন। কিন্তু তাঁহার গজেরও কোন রচনা-শৈলী (style) নাই।—ইহা অত্যন্ত নীরস। তিনি তাহা উপলব্ধি করিয়া এই পথে আর অধিক দূর অগ্রসর হইলেন না। কতকগুলি প্রহসন রচনায় মাইকেল মধুসূদন দত্তের অমিত্রাক্ষর ছন্দেরও তিনি ব্যর্থ অমুকরণ করিয়াছেন।

রাজকৃষ্ণের রচনাগুলি বিষয়ানুসারে এখন স্বতন্ত্রভাবে বিচার করিয়া দেখা যাইতেছে।

সাবিত্রী-সত্যবানের সুপরিচিত কাহিনী অবলম্বন করিয়া রাজকৃষ্ণ একখানি পৌরাণিক নাটক রচনা করেন, নাট্যরচনার ইহাই তাঁহার সর্বপ্রথম প্রয়াস বলিয়া মনে হয়। কিন্তু সঙ্গীত ইহার মধ্যে এমন প্রাধান্য লাভ করিয়াছে যে, তাহা দ্বারা কাহিনীর একটি ক্ষীণতম সূত্রও রচিত হইতে পারে নাই, সেইজন্ত ইহা নাটকীয় মৰ্যাদা লাভ করিতে পারে নাই। ইহার পর ভরত মুনির নাট্যশাস্ত্র অবলম্বন করিয়া একখানি বর্ণনাত্মক রচনার পর রাজকৃষ্ণ সুপরিচিত পৌরাণিক নাটক ‘অনলে বিজলী’ রচনা করেন। ইহার বিষয়-বস্তু সীতার অগ্নি-পরীক্ষা। ইহার ঘটনার দৈন্ত লেখককে দীর্ঘ ভাবাত্মক বক্তৃতা ও নানা অবাস্তব বিষয় দ্বারা পূর্ণ করিতে হইয়াছে বলিয়া নাটক হিসাবে ইহার রচনা ব্যর্থ হইয়াছে।

‘তারক-সংহার’ নাটকের মধ্যে রাজকৃষ্ণ রায় তাঁহার নাটক রচনার প্রণালী বিষয়ে একটি নূতন পরীক্ষা করিলেন। তাঁহার অন্ত্যস্ত পৌরাণিক নাটকে যেমন গিরিশচন্দ্রের অঙ্কুরণে গৈরিশ ছন্দ কিংবা স্বীয় উদ্ভাবিত ‘পদ্মপংক্তি গদ্য’ ব্যবহার করিয়াছেন, ইহাতে তাহা না করিয়া আদ্যোপান্ত গদ্য ব্যবহার করিয়াছেন। বলা বাহুল্য, গৈরিশ ছন্দ সম্পূর্ণ আয়ত্ত করিতে না পারিয়াই তিনি ‘পদ্মপংক্তি গদ্য’র উদ্ভাবন করিয়াছিলেন, পরে ইহারও অসারতা নিজেই উপলব্ধি করিয়া সহজ গদ্যই তিনি অবলম্বন করিলেন। কিন্তু দীর্ঘ সংলাপ ও স্বগতোক্তি যথেষ্ট ব্যবহারের ক্ষুদ্র গদ্যসংলাপের ভিতর দিয়াও এই নাটকের রসসুতি সম্ভব হয় নাই। ‘তারক-সংহার’ সুদীর্ঘ নাটক, ইহা ছয়টি পূর্ণাঙ্গ অঙ্কে সম্পূর্ণ। ঘটনার বাহুল্য ইহার কেন্দ্রীয় বিষয়-বস্তু আচ্ছন্ন করিয়া দিয়াছে। ইহার আত্মোপাস্ত গদ্যসংলাপ বৈচিত্র্যহীন ‘বলিয়াই বিরক্তিকর হইয়া উঠে।

কৃতিবাসী রামায়ণের রামভক্ত তরঙ্গীসেন চরিত্রটি অবলম্বন করিয়া রাজকৃষ্ণ ‘তরঙ্গীসেন বধ’ নামক একখানি নাটক রচনা করিয়াছিলেন। ইহা কৃতিবাস পরিকল্পিত ঘটনাবলীর একটি বৈচিত্র্যহীন নাট্যরূপ মাত্র। অগ্রজ রাজকৃষ্ণ যে বান্দ্রীকি-রামায়ণের প্রতি আনুগত্য দেখাইয়াছেন, ইহাতে তাহা নাই; কারণ, তরঙ্গীসেন চরিত্র বান্দ্রীকির রামায়ণে নাই। এই নাটক রচনার রাজকৃষ্ণ মাইকেল মধুসূদন দত্ত রচিত ‘মেঘনাদবধ কাব্য’ ও গিরিশচন্দ্রের ‘রাবণ-বধ’ নাটক দ্বারাও প্রভাবান্বিত হইয়াছিলেন। ভক্তিরসের আধিক্যে ইহার কাহিনী শিথিলবদ্ধ হইয়াছে, অসংযত হৃদয়োচ্ছ্বাসই ইহার বৈশিষ্ট্য। রাজকৃষ্ণের অন্ত্যস্ত পৌরাণিক নাটকের মতই ইহাও অলৌকিক দৃশ্যে ভারাক্রান্ত। এই কাহিনীটির মধ্যে একটি উচ্চাঙ্গ নাটকীয় গুণ বিকাশ করিবার চর্চাও স্থগিত ছিল—তরঙ্গীসেন বিভীষণের পুত্র, বিভীষণ রামচন্দ্রের মিত্র, মিত্র-পুত্র শত্রুভাবে যুদ্ধক্ষেত্রে রামচন্দ্রের সম্মুখীন হইয়াছে, তাহার সঙ্গে আচরণে রামের মধ্যে একটি নাটকীয় দ্বন্দ্ব সৃষ্টি করিবার যে একটি সুন্দর অবকাশ ছিল, সুদৃষ্টি নাট্যকার তাহা অনুভব করিতে পারেন নাই; সেইজন্য একটি উচ্চাঙ্গ নাটকীয় বিষয়-বস্তু নিজের আয়ত্তের মধ্যে লাভ করিয়াও, তাহার সচ্যবহার করিতে পারেন নাই। যে সুন্দর দৃষ্টির বলে নাটকীয় চরিত্রের ঘটনার দৃঢ় তাৎপর্য উপলব্ধি করা যায়, রাজকৃষ্ণের মধ্যে তাহার অভাব ছিল বলিয়াই তাঁহার নাটকের সংখ্যাই বৃদ্ধি পাইয়াছে, গুণ বৃদ্ধি পায় নাই।

অপরিস্কলিত ‘নূতন ধরণের গল্পে’ রাজকৃষ্ণ ‘রাজা বিক্রমাদিত্য’ নামক একখানি রোমান্টিকধর্মী পৌরাণিক নাটক রচনা করেন। ইহাকে তিনি ‘a romantic tragi-comedy’ বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন। তাহার ‘নূতন ধরণের গল্পে’র নিদর্শন এই,

বিক্রম। ওঃ, কি ভয়ানক অন্ধকার !

একে কৃষ্ণপঙ্খের চতুর্দশী,

তাতে আবার বৃক্ষের পর বৃক্ষ—অনন্ত বৃক্ষ।

বিশাল আকাশের ক্ষীণলোক

অরণ্য-হৃদয়ে প্রবেশ ক’তে পাচ্ছে না।

যত দূর দেখি—কেবল অন্ধকার !

নৈশ সমীরণ সন্ সন্ শব্দে ব’চে

বৃক্ষ পত্র কম্পিত হচ্ছে,

কিন্তু দেখে পাচ্ছি না।—১।১

নাটকখানি আছোপাস্ত এই ‘নূতন ধরণের গল্পে’ রচিত। ইহা নূতন ধরণের গল্প না বলিয়া নূতন প্রণালীতে লিখিত গল্প বলিয়া উল্লেখ করাই সম্ভব। নাট্যকার স্বয়ং ইহাকে ‘পৃথগংক্তি গল্প’ বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন। বিক্রমাদিত্য সম্পর্কিত নাটক হইলেও ইহাতে নবরত্ন সভা কিংবা কালিদাসের কোন উল্লেখ নাই, বিদূষককে দিয়া নাট্যকার এখানে এক স্বতন্ত্র উদ্দেশ্য সাধন করাইয়াছেন। ইহার অধিকাংশ চরিত্রই অলৌকিক। যক্ষ, তাল, বেতাল, ভূত, প্রেত, পিশাচই ইহার প্রধান স্থান অধিকার করিয়াছে। অতএব ইহাও যথার্থ নাটক বলিয়া উল্লেখ করা যাইতে পারে না।

রাজকৃষ্ণ রায়ের ভক্তিমূলক পৌরাণিক নাটকের মধ্যে ‘প্রহ্লাদ-চরিত্র’ই সর্বাধিক জনপ্রিয়তা অর্জন করিয়াছিল। প্রথম অভিনীত হইবার এক বৎসরের কিছু উদ্ধারকালমধ্যে ইহার যে সংস্করণ প্রকাশিত হইয়াছিল, তাহার ভূমিকায় নাট্যকার উল্লেখ করিয়াছেন, ‘এক “প্রহ্লাদ-চরিত্র” নাটকের অভিনয়ে লক্ষাধিক দর্শক সংখ্যা হইয়াছে এবং উক্ত থিয়েটার (বেঙ্গল থিয়েটার) কোম্পানি প্রায় পঞ্চাশ হাজার টাকা উপার্জন করিয়াছেন। ইহা আমার পক্ষে বড় সৌভাগ্যের কথা।’ বাংলার জনসাধারণের মধ্যে ভক্তিরসের যে একটি সহজ আবেদন আছে, প্রধানতঃ তাহাই অবলম্বন করিয়া নাটকখানি রচিত হইয়াছিল বলিয়াই ইহা এত ব্যাপক জনপ্রিয়তা অর্জন করিতে পারিয়াছিল। কিন্তু নাটক হিসাবে বিচার করিতে গেলে ইহার মধ্যে কতকগুলি গুরুতর

ক্রটি লক্ষিত হইবে। বিষ্ণুর বিরুদ্ধে হিরণ্যকশিপুর আক্রোশের বৃত্তান্ত লইয়াই নাটকখানি রচিত, কিন্তু কেবলমাত্র প্রস্তাবনার ভিত্তর সনকের অভিষাগের যে বিবরণ আছে, তাহার উপরই এই আক্রোশের কারণ নির্দেশ করা হইয়াছে; অবশ্য নাটকের প্রথম দৃষ্টেই বিষ্ণু কর্তৃক হিরণ্যাক্ষ-বধের উল্লেখ আছে, কিন্তু তাহার কোন কারণের উল্লেখ নাই, তাহাতে এই বিষয়টি নাট্যকাহিনীর দ্বারা নিয়ন্ত্রিত করিবার মত শক্তিশাল্য করিতে পারে না। অতএব বিষ্ণুর প্রতি হিরণ্যকশিপুর আক্রোশের কারণ এই নাটকের মধ্যে স্পষ্ট হইয়া উঠিতে পারে নাই; সেইজন্তই তাঁহার বিষ্ণু-ঘেষ কেবলমাত্র অপস্মার বা মূর্ছাগ্রস্ত রোগীর অহেতুক আফালনের মত বোধ হয়। বিষ্ণুর প্রতি হিরণ্যকশিপু এই তীব্র আক্রোশের সঙ্গত কারণ যদি নির্দেশ করা যাইত, তবে হিরণ্যকশিপু প্রহ্লাদের প্রতি আচরণও কতকটা সঙ্গত বোধ হইত; অতএব এখানে পিতা হিরণ্যকশিপু পুত্র প্রহ্লাদের প্রতি যে অমানুষিক আচরণ করিয়াছেন, তাহার কারণটি স্পষ্টতর করিয়া তোলা একান্ত আবশ্যক ছিল। নাট্যকার তাহা করিতে পারেন নাই।

প্রহ্লাদ আজন্ম কৃষ্ণভক্ত; সেইজন্ত তাহার চরিত্রের কোন ক্রমবিকাশ নাই। এমন কি, যে কৃষ্ণভক্তি তাহার জীবনের একান্ত অবলম্বন, তাহাও কোন ক্রমবিকাশের দ্বারা অহুসরণ করিতে পারে নাই, যেমন ভক্তিসিদ্ধ হইয়াই সে জন্মগ্রহণ করিয়াছিল। শৈশবেই সে পিতাকে নিগূর্ণাঈতবাদের কথা বলিয়াছে,—

নিগূর্ণ পুরুষ হরি,

নিগূর্ণ হরিরে

কোন গুণে শর তবে পারে পশিবারে?—৩৪

কিন্তু প্রহ্লাদ যে-হরির গুণ প্রচার করিয়াছে, তিনি নিগূর্ণ নহেন—তিনি গোড়ীয় বৈষ্ণব ধর্ম পরিকল্পিত সর্বগুণাধার ভগবান্ শ্রীকৃষ্ণ। নাটকখানির মধ্যে কোন কোন স্থলে এই প্রকার উচ্চ দার্শনিক কথা থাকিলেও, তাহা কাহিনীর মূল রসধারার সঙ্গে সামঞ্জস্য রক্ষা করিতে পারে নাই।

প্রহ্লাদ-জননী কয়াধুর চরিত্রের ভিত্তর দিয়া নাটকীয় গুণ প্রকাশ করিবার স্বেচছা ছিল; একদিকে বিষ্ণুভক্ত সন্তান, অত্রদিকে বিষ্ণুঘেযী পতি—এই উভয়ের মধ্যবর্তী হইয়া তাঁহার চরিত্রে নাটকীয় দ্বন্দ্ব বিকাশ লাভ করিয়াছে, নাট্যকার তাঁহার চরিত্রের এই দিকটি প্রকাশ করিয়া তুলিতে কতকটা

সফলকাম হইয়াছেন। এতদ্ব্যতীত নাটকখানি কেবলমাত্র হিরণ্যকশিপু কর্তৃক প্রহ্লাদের উপর উৎপীড়নমূলক বৃত্তান্তের তালিকায় পৰ্ববসিত হইয়াছে। হান্সরসমষ্টির প্রয়াসও স্থল গ্রাম্যতা-দোষহুঁট।

হিরণ্যকশিপু-বধের পরবর্তী ঘটনা অবলম্বন করিয়া রাজকৃষ্ণ রায় ইহার পর ‘প্রহ্লাদ-মহিমা’ নামক একখানি স্বতন্ত্র নাটক রচনা করেন। মাতা ও গুরু অমুরোধ উপেক্ষা করিয়া সিংহাসন প্রত্যাখ্যানপূর্বক কি ভাবে যে প্রহ্লাদ হরিনাম প্রচার করিবার উদ্দেশ্যে একাকী বহির্গত হইয়া দস্যুহস্তে পতিত হইয়াছিল, তাহারই কাহিনী ইহাতে বর্ণিত হইয়াছে। বলা বাহুল্য, হরিনামের রূপায় দস্যুহস্ত হইতে তাহার অলৌকিক উপায়ে নিষ্কৃতি ঘটয়াছিল। ইহার মধ্যে দেখিতে পাওয়া যায়, দৈত্যগুরু শুক্রাচার্যও হরিনাম কীর্তন করিয়া থাকেন। এই প্রকার সর্বতোমুখী হরিনাম প্রচারই ‘প্রহ্লাদ-মহিমা’র উদ্দেশ্য। অলৌকিক ঘটনার সমাবেশে ইহার নাটকীয় গুণ বিনষ্ট হইয়াছে। বাংলা নাট্যসাহিত্যের আদিযুগের অমূর্তন করিয়া নাট্যকার ইহাতে ত্রিপদী ও পয়ার ছন্দে রচিত পঞ্চ-সংলাপ ব্যবহার করিয়াছেন। তাহাতে অবাস্তবতা আরও বৃদ্ধি পাইয়াছে। ‘প্রহ্লাদ-চরিত্রে’র মত এই নাটকখানি এত জনপ্রিয়তা অর্জন করিতে পারে নাই।

ষড়বংশ ধ্বংসের বিরোগাশ্রক কাহিনী অবলম্বন করিয়া ‘ষড়বংশ ধ্বংস’ নামে রাজকৃষ্ণ একখানি নাটক রচনা করেন। ইহার ঘটনাসমূহ যেমন সুবিস্তৃত নহে, চরিত্র-কল্পনাও তেমনি সার্থক হইতে পারে নাই, অথচ ইহার মধ্যে যথার্থ নাটকীয় উপকরণের অভাব ছিল না। অমূর্ততির অভাব থাকিলে যাহা হয়, ইহাতেও তাহাই হইয়াছে। ইহাতে কেবলমাত্র ঘটনার তালিকা আছে, অথচ অমূর্ততির স্পর্শ লাভ করিলে তুচ্ছ ঘটনাও যেমন মহান হইয়া উঠিতে পারে, ইহাতে তাহার লেশমাত্রও পরিচয় পাওয়া যায় না। সেইজন্য ইহার পরিণতিতে একটি বিষাদঘন পরিবেশ রচিত হইতে পারে নাই। সংস্কৃত নাটকের আদর্শে ইহা মিলনাস্তক করিবার জন্য ইহার শেষ দৃশ্যে ‘সিংহাসনে লক্ষীর সহিত বিষ্ণু উপবিষ্ট’ এই চিত্রটির অবতারণা করা হইয়াছে।

মধ্যযুগের বাংলায় ‘গঙ্গা-মঙ্গল’ বা ‘গঙ্গাভক্তিতরঙ্গিণী’ নামক এক শ্রেণীর ভক্তিরসায়ক আখ্যানমূলক কাব্য প্রচলিত ছিল। তাহাতে ভগীরথ কর্তৃক মর্ত্যে গঙ্গা আনয়নের বৃত্তান্ত ও গঙ্গামাহাত্ম্য কীর্তিত হইত। তাহারই ধারা অনুসরণ করিয়া রাজকৃষ্ণ রায় ‘গঙ্গা-মহিমা’ নামক একখানি নাটক রচনা

করেন। অলৌকিক কাহিনী ও চরিত্র দ্বারা ইহা পরিপূর্ণ; কাহিনী বর্ণনাচ্ছলে ইহাতে সৃষ্টিভঙ্গের অনেক নিগূঢ় কথারও অবতারণা করা হইয়াছে। অতএব ইহা যথার্থ নাটকীয় মর্যাদা লাভ করিতে পারে নাই।

বৈভবনে চিত্রসেন গন্ধর্ব কর্তৃক কৌরবদিগের বন্ধন ও বনবাসী যুধিষ্ঠিরের নিকট দুর্বাসার সশিষ্ট আতিথ্য গ্রহণের বৃত্তান্ত অবলম্বন করিয়া রাজকৃষ্ণ ‘দুর্বাসার পারণ’ নামক একখানি নাটক রচনা করেন। গন্ধর্বহস্তে কৌরবদিগের পরাজয় ও দুর্বাসার পারণ কাহিনী দুইটি ক্ষীণতম যোগসূত্রে আবদ্ধ হইলেও পরস্পর স্বতন্ত্র—ইহাদের রসও বিভিন্ন। অতএব ইহাদিগকে একই নাটকের অঙ্গীভূত করিবার ফলে ইহার কেন্দ্রীয় রস নিবিড় হইয়া উঠিতে পারে নাই, বরং বিক্ষিপ্ত হইয়া পড়িয়াছে। ইহার আর একটি প্রধান ত্রুটি এই যে, ইহাতে একই দৃশ্যে একই চরিত্র কোন সময় ‘পদ্মপংক্তি গজ’ ও কোন সময় গৈরিশ ছন্দে সংলাপ ব্যবহার করিয়াছে। ইহাতেও নিবিড় রসসৃষ্টির ব্যাঘাত হইয়াছে। চরিত্র-সৃষ্টি কিংবা কাহিনী-বিস্তার ইহার মধ্যেও নাট্যকারের কোন কৃতিত্ব প্রকাশ পায় নাই।

‘রাজা বিক্রমাদিত্য’র মত আত্মপূর্বিক ‘পদ্মপংক্তি গজ’ রাজকৃষ্ণ ‘বামন-ভিক্ষা’ নামক একখানি পৌরাণিক নাটক রচনা করিয়াছিলেন। বামনবেশী বিষ্ণু কর্তৃক বলির ছলনার বৃত্তান্তই ইহার উপজীব্য। এই বৃত্তান্ত বর্ণনাচ্ছলে নাট্যকার ইহার ভিতর দিয়া হরিনামের মহিমা প্রচার করিয়াছেন। ইহাতে পাতালের নাগকন্তাদিগের মুখেও হরিনাম উচ্চারিত হইয়াছে।

রামচরিতাবলী অবলম্বন করিয়া রাজকৃষ্ণ প্রথমতঃ, তিনখানি নাটক একসঙ্গে রচনা করেন—‘দশরথের যুগয়া’, ‘হরধনুভঙ্গ’ ও ‘রামের বনবাস’। রাজকৃষ্ণ বাঙ্গালী-প্রণীত মূল সংস্কৃত রামায়ণ বাংলায় পঞ্চানুবাদ করিয়া প্রকাশিত করিয়াছিলেন। তিনি মনে করিতেন, ‘দেবোপম বাঙ্গালীর অমৃত-সমুদ্র স্বরূপ রামায়ণ কেবল পঠন ও শ্রবণ করিয়া প্রাণানন্দ ও জ্ঞানানন্দ লাভ করিলে আশার পূর্ণমাত্রায় তৃপ্তি হয় না—দর্শনানন্দও ভোগ করা চাই।’ সেইজন্ত ‘রামচরিত-নাট্যাবলী’ নামে তিনি রামচন্দ্রের জীবনের বিভিন্ন অংশ অবলম্বন করিয়া বিভিন্ন নাটক রচনা করিতে মনস্থ করেন। এই বিষয়ে তাঁহার প্রথম প্রয়াসস্বরূপ উল্লিখিত তিনখানি নাটক রচিত হইয়াছে। ইহাদের মধ্যে তাঁহার নিজস্ব ‘পদ্মপংক্তি গজ’ ও গৈরিশ ছন্দ উভয়ই ব্যবহৃত হয়। ‘দশরথের যুগয়া’ ও ‘রামের বনবাস’ পূর্ণাঙ্গ বিয়োগান্তক নাটক। ইহাদিগকে নাট্যকার কোন-



অলৌকিক উপায় অবলম্বন করিয়া মিলনান্তক রূপ দিবার প্রয়াস পান নাই। পরন্তুরামের দিক হইতে বিবেচনা করিতে গেলে ‘হরধনুভঙ্গ’ ও বিয়োগান্তক নাটকেরই সমকক্ষ, তবে ইহার কল্পনায় পূর্বোন্নিখিত দুইখানি নাটকের মত এত নিবিড় হইয়া উঠিতে পারে নাই। ‘রামের বনবাস’ নাটকখানি স্বরচিত বলিয়া অল্পভূত হইবে। ইহাতে বাঙ্গালীর মূল সংস্কৃত রামায়ণ অনুসরণ করিবার সার্থক প্রয়াস দেখিতে পাওয়া যায়।

রাজকৃষ্ণের ‘ভীষ্মের শরশয্যা’ নাটকের প্রধান ক্রটি এই যে, মহাভারতের যে অংশ হইতে কাহিনীর সূত্রপাত করিলে ভীষ্মের শরশয্যা বিষয়টির উপর স্বভাবতঃই কাহিনীর লক্ষ্য কেন্দ্রীভূত হইত, নাট্যকার তাহা সেইস্থল হইতে আরম্ভ না করিয়া তাহার বহু পূর্ববর্তী কাল হইতে আরম্ভ করিয়াছেন। পাণ্ডবের অজ্ঞাতবাস হইতে ইহার কাহিনীর সূত্রপাত হইয়াছে, তাহার সঙ্গে ভীষ্মের শরশয্যা ব্যাপারের মূখ্যতঃ কিংবা গোণতঃ কোন যোগই নাই, তারপর উত্তোগ পর্ব ও যুদ্ধ পর্বের বিস্তৃত ঘটনা অতিক্রম করিয়া ভীষ্মের শরশয্যা বিষয়ে পৌছিতে হইয়াছে। ইহা হইতেই বুঝিতে পারা যাইবে যে, নাটকের উপযোগী করিয়া কাহিনী বিস্তার করিবার কৌশল রাজকৃষ্ণের আয়ত্ত ছিল না। বাধ্য হইয়াই নাট্যকাহিনীর শেষাংশ সংক্ষিপ্ত করিবার ফলে ভীষ্ম-চরিত্রের মহিমা স্পর্শিত হইতে পারে নাই। অতএব নাটকের উদ্দেশ্যই ব্যর্থ হইয়াছে।

রাজকৃষ্ণের কৃষ্ণলীলা-বিষয়ক দুইটি গীতিনাট্যের নাম ‘দুটি মনচোরা’ ও ‘চতুরালী’। ইহাদের মধ্যে প্রথমোক্ত রচনাটিকে নাট্যকার ‘উপনাট্য গীতি’ বলিয়া ও দ্বিতীয়োক্তটিকে ‘কৌতুক গীতিনাট্য’ বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন। প্রথমটি মাত্র চারিটি ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র দৃশ্যে সম্পূর্ণ এবং আত্মোপান্ত ব্রজবুলি ভাষায় রচিত পদাবলীর সমষ্টি। বাংলা নাট্যসাহিত্যের মধ্যযুগে কৃষ্ণলীলা-বিষয়ক বহু গীতিনাট্যই প্রকাশিত হইয়াছে; কিন্তু ব্রজবুলি ভাষায় কোন গীতিনাট্যই রচিত হয় নাই, বৈষ্ণব পদাবলীর দ্বারা অনুসরণ করিয়া রাজকৃষ্ণই কেবলমাত্র যে এ বিষয়ে প্রথম প্রয়াস করিয়াছিলেন তাহা নহে, তাঁহার এই প্রয়াস সার্থক হইয়াছিল বলিয়াই অল্পভূত হইবে। রচনার দিক দিয়া ইহা রবীন্দ্রনাথের ‘ভানুসিংহের পদাবলী’র সমকক্ষ বলিয়া বিবেচিত হইতে পারে, কিন্তু ইহা বড়ই সংক্ষিপ্ত। ‘চতুরালী’র মধ্যে গল্প-ও গীতি-সংলাপের সঙ্গে সঙ্গে কিছু কিছু ব্রজবুলি পদও ব্যবহৃত হইয়াছে। বৃন্দাবনলীলার সাধারণ বিষয় উভয়

গীতি-নাট্যেরই উপজীব্য। রচনা দুইটি ভক্তচন্দনের সুপরিচিত সুরভি-মিশ্র। রাজকৃষ্ণ ‘চন্দ্রাবলী’ নামক একখানি গীতি-নাট্য রচনা করেন, কিন্তু তাহা চন্দ্রাবলীর অভিনায় বিষয়ক এক হস্তরসাত্মক রচনা, ইহার মধ্যে ভক্তিরস ফুটিবার অবকাশ পায় নাই, এমন কি তাহার পরিবর্তে ইহা রুচির দিক দিয়া গ্রাম্যতা-দোষহুঁ। রাজকৃষ্ণের বিষয় ব্যতীতও আরও কয়েকটি বিষয় অবলম্বন করিয়া রাজকৃষ্ণ কয়েকটি গীতি-নাট্য রচনা করেন। তাহাদের মধ্যে রামায়ণের আদিকাণ্ডের অন্তর্গত ঋতশৃঙ্গের কাহিনী অবলম্বন করিয়া রচিত তাঁহার ‘ঋতশৃঙ্গ’ নাটকটি উল্লেখযোগ্য। গীতিরচনায রাজকৃষ্ণের দক্ষতা ইহার মধ্যে সুপরিষ্কৃত হইয়াছে। একখানি উর্দ্ধাকাব্য অবলম্বন করিয়া রাজকৃষ্ণ ‘বেণেজির বদরেমণি’ নামক একখানি গীতি-নাট্য রচনা করিয়াছিলেন। বিজ্ঞানন্দরের কাহিনী হইতে হীরামালিনীর বৃত্তান্তটি অবলম্বন করিয়া তিনি ‘হীরে মালিনী’ নামকও একখানি গীতি-নাট্য রচনা করেন। প্রথমটি উর্দ্ধাকাব্য-বহুল ও দ্বিতীয়টি কোতুকরসাম্প্রিত ; রচনার দিক দিয়া ইহাদের মধ্যে কোন বৈশিষ্ট্য অনুভব করা যায় না।

কংস কর্তৃক আশ্বিনর যজ্ঞানুষ্ঠান উপলক্ষে ‘শ্রীকৃষ্ণের অন্নভিক্ষার’ বিবরণ অবলম্বন করিয়া রাজকৃষ্ণ একখানি নাটক রচনা করেন। পৌরাণিক নাটকে ঘটনার স্বাভাবিকতা এবং অস্বাভাবিকতার কোন দায়িত্বই থাকিবে না—ইহাই রাজকৃষ্ণের বিশ্বাস ছিল। মাতৃকণ্ঠে ঘুমপাড়ানি গান শুনিয়া যে শিশু কৃষ্ণ দোলনায় ঘুমায়ে, সে ঘুম ভাঙ্গিয়া উঠিয়াই ত্রিরাধার সঙ্গে যুবজনোচিত প্রণয় আচরণ করিয়া থাকে। শ্রীকৃষ্ণ দেবতা হইলেও মানুষ—চিরদিনই মানুষ দেবতাকে নিজের অনুভূতি দিয়াই কল্পনা করিয়াছে—এই পরিকল্পনায় মানবোচিত স্বাভাবিকতা নাই বলিয়াই ইহা নিতান্ত পীড়াদায়ক। ভগবদ্বিশ্বাস ও ভক্তিতে রাজকৃষ্ণের হৃদয় পরিপূর্ণ ছিল, সেইজন্য ব্যবহারিক জীবনের এই প্রকার সঙ্গতি-অসঙ্গতির দিকে তিনি লক্ষ্য করিতে পারিতেন না। কিন্তু এই প্রকার মনোভাব লইয়া কাব্য কিংবা পুরাণ রচিত হইলেও যে নাটক রচিত হইতে পারে না, রাজকৃষ্ণ তাহা বুঝিতে পারেন নাই। এই নাটকখানি এই প্রকার বহু অলৌকিক দৃশ্য ও চরিত্রে পরিপূর্ণ, অতএব রাজকৃষ্ণের অগ্গাষ্ঠ রচনার মত ইহাও নাটক নহে। তবে ইহার এই ঘুমপাড়ানি গানটি উদ্ধৃত করিবার যোগ্য—

আমার, গোপাল সোলে সোনার কোলে,  
 সোনার সোলা আলো করে  
 যেন, স্থখার সরে বিহার করে ।  
 হুনীল কমল ঘুমের বোরে ॥  
 আয় রে প্রভাত বায়,  
 হাত বুলা রে গায়,  
 বাহার, ঘাম হয়েছে দেরে মুছে  
 ঘুম না ভেঙে যায় ।

রাজকৃষ্ণ যে যথার্থই কবি ছিলেন, নাট্যকার ছিলেন না, ইহা হইতেও তাহা প্রমাণিত হইবে ।

পৌরাণিক বিষয়-বস্তু অবলম্বন করিয়া রাজকৃষ্ণ ‘হরি-হর-লীলা’ নামকও একখানি নাটক রচনা করিয়াছিলেন, নাট্যকার ইহাকে ‘নাট্যরসিক’ বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন । ইহাতে হরি ও হরের মধ্যে সম্বন্ধ সাধনের কথা আছে— কিন্তু নাট্যরস নাই । রাজা রুকু তাঁহার নিজ আয়ুর অধিক দান করিয়া পত্নী প্রমদরাকে যে পুনর্জীবিত করিয়াছিলেন, সেই পৌরাণিক বৃত্তান্ত অবলম্বন করিয়া রাজকৃষ্ণ ‘প্রমদরা’ নামক একখানি নাটক রচনা করেন । যথার্থ নাট্যকীয় বিষয়-বস্তু থাকা সত্ত্বেও কেবলমাত্র অমুভূতিশীলতার অভাবে নাট্যকার ইহাতেও সাক্ষ্য লাভ করিতে পারেন নাই ।

একজন সত্যনারায়ণ-ভক্ত কর্তৃক অমরুদ্ব হইয়া রাজকৃষ্ণ সত্যনারায়ণের মহিমা-প্রচারমূলক তিনখানি নাটক রচনা করেন, ইহাদের নাম ‘সত্যমঙ্গল’ ‘লক্ষপতি’ ও ‘রাজবংশধ্বজ’ । নাট্যকার শেষোক্ত নাটক দুইখানিকে প্রথমোক্ত নাটকখানির পরিশিষ্ট বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন । মধ্যযুগের বাংলা সাহিত্যে সত্যপীর বা সত্যনারায়ণের পাচালীতে যে কাহিনীটি আছে, তাহাই মূলতঃ ভিত্তি করিয়া নাটক তিনখানি রচিত হইয়াছে । ইহাও তাঁহার অন্ত্যস্ত পৌরাণিক নাটকের মত অলৌকিক ঘটনা ও চরিত্রের সমাবেশে পূর্ণ । সত্য-নারায়ণের সঙ্গে যে মুসলমান ধর্মের কোন প্রকার সংস্রব আছে এই সম্বন্ধে কাহারও মনে যাইতে না থাকে, সেজন্য কাহিনীটি পৌরাণিক ঘটনা ও উদ্ভূতিতে পূর্ণ করা হইয়াছে । চারিত্রিক ক্রমবিকাশ কিংবা ঘটনার স্বাভাবিক ক্রমপরিণতি কিছুমাত্র ইহাদের মধ্যে নাই, সেইজন্য ইহারাও সম্পূর্ণ নাট্যগুণ-বর্জিত ।

পৌরাণিক নাটকের মধ্যে রাজকৃষ্ণের ‘নরমেধ যজ্ঞ’ বিশেষ জনপ্রিয়তা অর্জন করিয়াছিল। ইহার ঘটনার মধ্যে উচ্চাঙ্গ নাটকীয় দৃশ্য সৃষ্টি করিবার যে সুযোগ ছিল, নাট্যকার তাহার সম্পূর্ণ সম্ভাবহার করিতে পারিয়াছিলেন বলিয়া বোধ হইবে না। যযাতি করুণ-হৃদয় নৃপতি, কিন্তু তাঁহার উপর তাঁহার পিতা নহষের অতৃপ্ত আত্মার তৃপ্তি বিধানের জন্য এক অষ্টম বর্ষীয় ব্রাহ্মণ বালককে অগ্নিতে আহুতি দিয়া যজ্ঞ করিবার আদেশ দেওয়া হইল। ইহাতে এক দিক দিয়া পিতার অতৃপ্ত আত্মার পরিতৃপ্তির দায়িত্ব, আর এক দিক দিয়া অসহায় বালকের প্রতি স্বাভাবিক করুণাবোধ, এই উভয়ের মধ্যে যযাতির চরিত্রের হৃকোশলে বিকাশ লাভ করিবার পূর্ণ সুযোগ ছিল। কিন্তু নাটকের মধ্যে যযাতি চরিত্রটি প্রাধান্য লাভ করিতে না পারিবার জন্য ইহার এই দিকটি তেমন বিকাশ লাভ করিতে পারে নাই। ইহার মধ্যে কুসীদজীবী রত্নেশ্বরের চরিত্রটিই একমাত্র বাস্তবধর্মী হইয়া উঠিতে পারিয়াছে।

রাজকৃষ্ণ ‘গিরিগোবর্ধন’ নামক একখানি ক্ষুদ্র পৌরাণিক নাটক রচনা করেন। গোপগণকে ইন্দ্র-পূজায় নিবৃত্ত করিয়া ত্রীকৃষ্ণ কি ভাবে যে গিরিগোবর্ধনের পূজায় প্রবৃত্ত করিয়াছিলেন, তাহারই কাহিনী সংক্ষেপে নাট্যকারে এখানে বর্ণিত হইয়াছে। ইন্দ্র শেষ পর্যন্ত কি ভাবে ‘ত্রীকৃষ্ণের পদধারণ’ করিয়া নিজেও কৃষ্ণভক্ত হইয়াছিলেন, ইহাতে তাহারও উল্লেখ আছে। কৃষ্ণমহিমা প্রচারই ইহার উদ্দেশ্য, সে উদ্দেশ্য ইহাতে ব্যর্থ হয় নাই।

ঐতিহাসিক বিষয়-বস্তু লইয়া রাজকৃষ্ণ সামান্য কল্পনানি মাত্র নাটক রচনা করিয়াছিলেন, ইহাদের মধ্যে ভারতেতিহাসের একাংশ অবলম্বন করিয়া ‘ভারতসাম্বনা’, রাজপুত কাহিনী অবলম্বন করিয়া ‘লোহ-কারাগার’ ও ‘বনবীর’ এবং বৈষ্ণব-জীবনী অবলম্বন করিয়া ‘হরিদাস ঠাকুর’ প্রভৃতি উল্লেখযোগ্য। কিন্তু পৌরাণিক নাটকের মধ্যে তিনি তাঁহার নিজস্ব অসুভূক্তিজাত ভক্তিরস পরিবেশনের যে অবকাশ পাইতেন, ঐতিহাসিক নাটকের মধ্যে তাহা পাইতেন না বলিয়া এই ঐতিহাসিক নাটকগুলি তাঁহার পরিকল্পনায় কোন দিক দিয়াই সার্থকতা লাভ করিতে পারে নাই। এমন কি তাঁহার ‘হরিদাস ঠাকুর’ নাটকটিরও ভক্তিরস তেমন নিবিড় হইতে পারে নাই। ইহাদের মধ্যে তাঁহার কোন তথ্যানিষ্ঠারও পরিচয় পাওয়া যায় না।

রাজপুত কাহিনী অবলম্বন করিয়া রাজকৃষ্ণের 'মীরাবাদি' নাটকখানি রচিত হইয়াছে। কিংবদন্তীই ইহার ভিত্তি, ইতিহাস ইহার ভিত্তি নহে; সেইজন্য ইহা রাজকৃষ্ণের ঐতিহাসিক নাটকের অন্তর্ভুক্ত নহে। ইহা তাঁহার ভক্তিরসাম্বক পৌরাণিক নাটকেরই স্বধর্মী। ইহার মধ্যে তাঁহার হরিভক্তি মূর্তিমতী হইয়া আবির্ভূত হইয়াছে। 'চন্দ্রহাস' রাজকৃষ্ণের অল্পরূপ হরিভক্তি-মূলক নাটক।

রাজকৃষ্ণের উচ্চাঙ্গের কল্পনা-শক্তি ছিল না; সেইজন্য দীনবন্ধু হইতে আরম্ভ করিয়া সেকালের প্রত্যেক নাট্যকারই যেমন তাঁহাদের অন্ত্যান্ত নাটকের সঙ্গে রোমাণ্টিক নাটকও রচনা করিয়াছেন, রাজকৃষ্ণ সেদিকে অগ্রসর হন। তাঁহার 'চমৎকার' নাটকখানি ইহার অন্ততম ব্যতিক্রম, কিন্তু রচনার দিক দিয়া ইহা একেবারেই ব্যর্থ। সুপরিচিত পারশুদেনীয় রোমাণ্টিক কাহিনী অবলম্বন করিয়া রাজকৃষ্ণ যে 'লায়লা-মজনু' নামক নাটক রচনা করেন, তাহা রচনার দিক দিয়া কতকটা সার্থক বলিতে পারা যায়, অবশ্য ইহার বিষয়বস্তুর পরিকল্পনায় রাজকৃষ্ণের কোন কৃতিত্ব নাই। পতিতা লক্ষ্মীরার কিংবদন্তী-মূলক কাহিনী অবলম্বন করিয়াও রাজকৃষ্ণ 'লক্ষ্মীরার' নামক একখানি নাটক রচনা করিয়াছিলেন; কিন্তু ইহা বর্ণনাত্মক রচনামাত্র, কোন প্রকার নাটকীয় গৌরব লাভ করিবার ইহা অযোগ্য।

হুগলী জেলার মাহেশ্বর ষাদশ গোপালের মেলা উপলক্ষে পূর্বে গল্পাবল্কে যে মণ্ডপান ও বারবনিতা-লীলা হইত তাহারই একটি চিত্র পরিবেশন করিয়া রাজকৃষ্ণ 'ষাদশ গোপাল' নামক একটি ক্ষুদ্র নক্সা রচনা করেন। ইহা সমাজ-সংস্কারের শুভবুদ্ধি প্রণোদিত রচনা হইলেও ইহার বাস্তব রসটির প্রকাশে কোন বাধা হয় নাই।

মাতালের অসংলগ্ন প্রলাপ যে কতদূর উৎকট হইতে পারে, তাহাই নির্দেশ করিয়া রাজকৃষ্ণ 'উৎকট বিরহ বিকট মিলন' নামক একখানি নক্সা রচনা করেন। নাট্যকার ইহাকে parodical comedy বা 'উপহাসিক হাস্যনাটক' বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন। ইহার রচনায় অমিত্রাক্ষর, গৈরিশ ও বিবিধ বাংলা পদ্য ছন্দ ব্যবহার করা হইয়াছে। রচনা কিংবা চিত্র-পরিকল্পনায় ইহাতে লেখকের কোন কৃতিত্ব প্রকাশ পাইতে পারে নাই।

'কাণাকড়ি' নামক 'বিজয় হাসক' বলিয়া বর্ণিত একখানি ক্ষুদ্র রচনায় রাজকৃষ্ণ এটর্নি, ডাক্তার, সম্পাদক, বড়বাবু ও সমালোচককে লইয়া ব্যঙ্গ

করিয়াছেন। ইহার ভাষা রাজকৃষ্ণের অস্বাভাবিক হাশ্বরসাত্মক রচনা অপেক্ষা একটু বেশি জালাময়ী। মনে হয়, ইহাদের প্রত্যেকের নিকট হইতেই তিনি ব্যক্তিগতভাবে আঘাত পাইয়াছিলেন।

রঙ্গমঞ্চের নৈতিক আবহাওয়া যাহাতে দূষিত না হইতে পারে, সেজন্য রাজকৃষ্ণ রঙ্গমঞ্চে অভিনেত্রী নিয়োগের বিরোধী ছিলেন, তিনি স্ত্রীর অংশ পুরুষ দ্বারা অভিনয় করাইবার পক্ষপাতী ছিলেন। রঙ্গমঞ্চে অভিনেত্রী নিয়োগের কুফল বর্ণনা করিয়া তিনি একখানি বিজ্ঞপাত্মক প্রহসন রচনা করেন—ইহার নাম ‘কলির প্রহ্লাদ’। ইহাতে কেবল মাত্র নাট্যকারের বিশিষ্ট একটি মনোভাবের পরিচয় প্রকাশ পাইয়াছে, কোনও নাট্যকৌশল প্রকাশ পায় নাই।

ইংরেজিতে যাহাকে tableau (মৌন দৃশ্য) বলে, তাহারই অমূল্যরূপে রাজকৃষ্ণ জগদ্বাসীর বর্ণনাত্মক একটি রচনা প্রকাশ করেন। তাহাতে একদিকে যেমন কংসের কারাগার, বহুদেব কর্তৃক যমুনা অতিক্রম, নন্দগৃহ, মথুরার বধ্যভূমি প্রভৃতির চিত্র পরিবেশন করা হইয়াছে, তেমনই ইহাদের প্রত্যেকটি দৃশ্যের সঙ্গে সঙ্গেই কতকগুলি ব্যঙ্গদৃশ্যও পরিবেশন করা হইয়াছে। স্বর্গীয় পবিত্রতার পাশে পাশে মাতৃষের ভণ্ডামি কতদূর পর্যন্ত গিয়া পৌঁছিয়াছে, তাহাই নির্দেশ করা ইহার উদ্দেশ্য। কিন্তু ইহাতে কোন রস কিংবা লেখকের কোন বিশিষ্ট উদ্দেশ্য কিছু স্পষ্ট হইয়া উঠিতে পারে নাই।

কতকগুলি অভিন্ন চরিত্র লইয়া রাজকৃষ্ণ তিনখানি স্বতন্ত্র ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র প্রহসন রচনা করিয়াছিলেন, তাহাদের নাম ‘খোকাবাবু’, ‘বেলুনে বাঙ্গালী বিবি’ ও ‘জুজু’। শেষোক্ত প্রহসন দুইটিকে নাট্যকার প্রথমোক্ত প্রহসনখানির পরিশিষ্ট বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন। ইহার প্রহসন নহে, কয়েকটি বিচ্ছিন্ন চিত্র মাত্র, বর্ণনার দোষে চিত্রগুলি স্পষ্ট হইয়া উঠিতে পারে নাই। ইহাদের মধ্যে এক আঁচুরে ছেলে ও জৈণ স্বামীর চিত্র পরিবেশন করা হইয়াছে। প্রহসন রচনায় দক্ষতা না থাকিলেও মানব-চরিত্রের অভিজ্ঞতায় রাজকৃষ্ণ যে তাঁহার সমসাময়িক কোন নাট্যকার অপেক্ষাই পশ্চাৎপদ ছিলেন না, এই চিত্র তিনখানিই তাহার প্রমাণ। অতিরঞ্জনের দোষ থাকিলেও কলিকাতার সেকালের এক শ্রেণীর ধনি-পরিবারের পরিচয় ইহাদের মধ্যে পাওয়া যায়।

চিৎসি-ব্যবসায়কে ব্যঙ্গ করিয়া রাজকৃষ্ণ ‘ডাক্তারবাবু’ নামে একটি ক্ষুদ্র নন্দা রচনা করিয়াছেন, ইহার মধ্যে কোন নাট্যগুণ প্রকাশ পাইতে পারে

নাই। কেবলমাত্র একজন ডাক্তারের চরিত্রহীনতা ও একজন কবিরাজের অক্ষরজ্ঞানশূন্যতার কথাই ইহাতে বর্ণনাকারে পরিবেশন করা হইয়াছে। 'টোটকা-টোটকা' নামক তাঁহার একটি অল্পরূপ রচনার মধ্যে এক চরিত্রহীন ছাত্রের চরিত্র-সংশোধনের কথা বর্ণিত হইয়াছে। ইহাদের কাহারও মধ্যে প্রকৃত প্রহসনের কোন গুণই প্রকাশ পায় নাই। রাজকৃষ্ণের প্রহসনগুলির মধ্যে 'জগা পাগলা'র মধ্যে একটু অভিনবত্ব আছে। এক ভাবুক পাগলের চরিত্র অবলম্বন করিয়া ইহা রচিত, তাঁহার উক্তি-প্রত্যাুক্তি ও আচরণের মধ্যে গভীর কয়েকটি জাগতিক সত্য প্রকাশ পাইয়াছে। কিন্তু প্রহসন হিসাবে ইহার কোন মূল্য নাই। প্রহসন রচনায় রাজকৃষ্ণের যে কোনই দক্ষতা ছিল না, তাঁহার 'লোভেন্স-গবেজ' নামক রচনাটিই তাহার সর্বাপেক্ষা জলন্ত প্রমাণ। নাট্যকার ইহাকে প্রত্যক্ষভাবে প্রহসন না বলিয়া 'সামাজিক ব্যঙ্গনাটক' বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন; ইহা সামাজিক বটে, ইহার মধ্যে ব্যঙ্গও আছে, কিন্তু নাটকত্ব ইহার কিছুমাত্র নাই। একটি অতি ক্ষীণ কাহিনীর সূত্র অবলম্বন করিয়া ইহাতে কয়েকটি বিচ্ছিন্ন চিত্র পরিবেশন করা হইয়াছে। চিত্রগুলিও এমন অস্বাভাবিক ও অসঙ্গত যে ইহাদের দ্বারা কোন প্রকার রসসৃষ্টিই সম্ভব হয় নাই। যেখানে সূচত্বর ঘটনা-সংস্থাপনা দ্বারা হাস্যরস-সৃষ্টি সম্ভব হয় না, সেখানে বাগ্‌বৈদগ্ধ্য দ্বারা কৌতুক (wit) সৃষ্টি হইতে পারে—অমৃতলাল বসু শেষোক্ত পথই অবলম্বন করিয়াছিলেন। কিন্তু রাজকৃষ্ণের ঘটনা-সংস্থাপনা দ্বারা হাস্যরস সৃষ্টি করিবার যেমন কোনও শক্তি ছিল না, তেমনই বাগ্‌বৈদগ্ধ্য দ্বারা কৌতুক (wit) সৃষ্টি করিবারও কোন ক্ষমতা ছিল না। সেইজন্য তাঁহার হাস্যরসাত্মক রচনা মাঝেই ব্যর্থ হইয়াছে। সামাজিক নন্দ্রা অনেক সময় কৌতুকবহু হইয়া থাকে, কিন্তু সেই নন্দ্রার যদি কোন বাস্তব ভিত্তি না থাকে, তবে তাহাই অত্যন্ত পীড়াদায়ক হইয়া পড়ে। রাজকৃষ্ণের 'লোভেন্স-গবেজ' নামক সামাজিক ব্যঙ্গনাটকও তাহাই হইয়াছে। একটি লক্ষ্যহীন, অবাস্তব ও অতি শিথিল কাহিনী ইহার উপজীব্য। ইহার সংলাপের মধ্যে মধ্যে পশু ব্যবহৃত হইয়াছে, তাহাতে ইহার পরিবেশ আরও কৃত্রিম হইয়া পড়িয়াছে। ইহার মধ্যে অগ্নীগতা নাই সত্য, কিন্তু ইহার কটি যে গ্রামাত'-দোষহুট, তাহা অস্বীকার করিবার উপায় নাই।

## ষষ্ঠ অধ্যায়

### বিবিধ নাট্যকার

( ১৮৭৬—১৯০০ )

এই যুগের অগ্ৰাণ্ণ নাট্যকারের মত রঙ্গমঞ্চের সঙ্গে প্রত্যক্ষভাবে সংশ্লিষ্ট থাকিয়া নাট্যরচনায় গিরিশচন্দ্রের দ্বারা যাহারা সর্বতোভাবে প্রভাবান্বিত হইয়াছিলেন, তাঁহাদের মধ্যে অতুলকৃষ্ণ মিত্র, বিহারীলাল চট্টোপাধ্যায় ও অমরেন্দ্রনাথ দত্তের নামই উল্লেখযোগ্য। ইহারা প্রায় সকলেই গিরিশচন্দ্রের সমসাময়িক—কেহ বা তাঁহার সহকারিরূপে তাঁহারই পরিচালিত রঙ্গমঞ্চের সঙ্গে সংশ্লিষ্ট ছিলেন, কেহ বা স্বতন্ত্র প্রতিষ্ঠানের সঙ্গে সংশ্লিষ্ট থাকিয়া তাঁহারই মত নিজস্ব পরিচালিত রঙ্গমঞ্চে নূতন নূতন নাটক পরিবেশনের ভার লইয়াছিলেন। ইহাদের মধ্যে একমাত্র বিহারীলাল চট্টোপাধ্যায়ের নাট্যকার-জীবন রাজকৃষ্ণ রায়ের মত খ্রীষ্টীয় উনবিংশ শতাব্দীর মধ্যেই সীমাবদ্ধ থাকিলেও অতুলকৃষ্ণ ও অমরেন্দ্রনাথের নাট্যরচনা বিংশতি শতাব্দীর প্রায় দ্বিতীয় দশক পর্যন্ত অগ্রসর হইয়া গিয়াছিল ; কিন্তু তাহা সত্ত্বেও বাংলা নাট্যসাহিত্যের মধ্যযুগের ধারাই তাঁহারা অগ্রসর করিয়াছেন, গিরিশচন্দ্রের মত নূতন যুগে প্রবিষ্ট হইয়া নূতন রসচৈতন্য লাভ করিতে পারেন নাই। সেইজন্য ইহারা সকলেই বাংলা নাট্যসাহিত্যের মধ্যযুগেরই প্রতিনিধি।

বাংলা নাট্যসাহিত্যের মধ্যযুগের অগ্ৰাণ্ণ প্রতিনিধির গ্রাম অতুলকৃষ্ণ পৌরাণিক, রোমাণ্টিক, চরিতমূলক, হাস্যরসাত্মক, গীতিমূলক, সমাজচিত্রমূলক ইত্যাদি বিভিন্ন বিষয়ক নাটক রচনা করেন। জ্যোতিষিন্দ্রনাথ ও অমৃতলালের মত তিনিও ফরাসী গ্রন্থসংগ্রহ মলিয়ারের দুই তিনখানি নাটক বাংলায় ভাবানুবাদ করেন। সংখ্যার দিক দিয়া তিনি অমৃতলাল অপেক্ষাও অধিক নাটক রচনা করিয়াছিলেন, গিরিশচন্দ্রের অনুকরণ করিবার প্রবণতা তাঁহার এত অধিক প্রকাশ পাইয়াছে যে, তাহা অতিক্রম করিবার তাঁহার স্বকীয় বৈশিষ্ট্য প্রকাশের সামান্য স্বযোগও দেখা দিতে পারে নাই।

গিরিশচন্দ্রের মত অতুলকৃষ্ণের পৌরাণিক নাটকের সংখ্যাই সর্বাধিক। ইহার পরই তাঁহার গীতিনাট্য। সামাজিক নন্দা-জাতীয় রচনার সংখ্যাও



তাঁহার অল্প নহে, কিন্তু বাস্তব দৃষ্টির অভাবে তাহাদের একখানিও জীবন্ত হইয়া উঠিতে পারে নাই। অতুলকৃষ্ণ একখানি মাত্র রোমান্টিক ও একখানি চরিত-মূলক নাটক রচনা করিয়াছিলেন—শেষোক্ত নাটকখানি রচনায় একটু নূতনত্ব সৃষ্টি করিবার মোহে দূরদৃষ্টির অভাবের পরিচয় দিয়াছেন। সামাজিক নাটক রচনায় গিরিশচন্দ্র কোন উচ্চ আদর্শ স্থাপন করিতে পারেন নাই বলিয়াই তাঁহার অল্পসরণকারীদের মধ্যে সামাজিক নাটক রচনার কোন প্রেরণা কার্যকরী হইতে পারে নাই। অতুলকৃষ্ণ একখানিও সামাজিক নাটক রচনা করেন নাই। বিষয়াল্পসারে তাঁহার কয়েকটি নাটকের এখানে পরিচয় দেওয়া যাইতেছে।

সাবিত্রী-সত্যবানের পরিচিত পৌরাণিক বিষয়-বস্তু লইয়া অতুলকৃষ্ণ তাঁহার প্রথম পৌরাণিক নাটক ‘আদর্শ সতী’ রচনা করেন। ইতিপূর্বে রাজকৃষ্ণ রায় এই বিষয় অবলম্বন করিয়াই ‘পতিব্রতা’ নামক যে নাটিকা রচনা করিয়াছিলেন, রচনার দিক দিয়া তাহা যেমন কোনই সার্থকতা লাভ করিতে পারে নাই, অতুলকৃষ্ণের রচনাও তদতিরিক্ত কিছুই হয় নাই। কাহিনীটিকে বাহ্যতঃ একটি নাটকীয় রূপ দেওয়া ব্যতীত ইহার ভিতর হইতে কোন নাটকীয় গুণ প্রকাশ করা সম্ভব হয় নাই। অতুলকৃষ্ণের এই প্রথম রচনাখানিতে তাঁহার ভবিষ্যৎ প্রতিভারও কোন আভাস পাওয়া যায় না।

গিরিশচন্দ্রের তদ্বাবধানে অতুলকৃষ্ণ তাঁহার দ্বিতীয় পৌরাণিক নাটক ‘নন্দ-বিদায়’ রচনা করেন। নাট্যকার ইহার ভূমিকায় গিরিশচন্দ্রের নিকট তাঁহার এই প্রত্যক্ষ ঋণের কথা স্বীকার করিয়াছেন; অতএব ইহার দোষগুণ যাহাই থাকুক, ইহাতে যে তাঁহার স্বাধীন প্রতিভার বিকাশ দেখিতে পাওয়া যাইবে না, তাহা সত্য।

ইতিপূর্বেই গিরিশচন্দ্র মধ্যযুগের মঙ্গলকাব্যের বিষয়বস্তু অবলম্বন করিয়া যে বাংলা নাট্যরচনার ধারা প্রবর্তন করিয়াছিলেন, তাহাই অল্পসরণ করিয়া অতুলকৃষ্ণ তাঁহার ‘মা’ নামক নাটকখানি রচনা করেন। গিরিশচন্দ্র ইতিপূর্বে চণ্ডীমঙ্গল হইতে ধনপতি সদাগরের কাহিনীটি অবলম্বন করিয়া তাঁহার ‘কমলে কামিনী’ নাটক রচনা করিয়াছিলেন, অতুলকৃষ্ণ ইহার অগ্রতম কাহিনী কালকেতু-ফুল্লরার বৃত্তান্ত অবলম্বন করিয়া এই নাটকটি রচনা করিয়াছেন, ইহা পরে ফুল্লরা নামে পুনরায় প্রকাশিত হয়। ইহার নিতান্ত সহজ পার্শ্ব কাহিনীটির উপর নাট্যকার এক গূঢ় আধ্যাত্মিক তাৎপৰ্য আরোপ

করিয়াছেন, তাহার ফলে ইহা আবিল হইয়া উঠিয়াছে। এতদ্ব্যতীত এই নিত্যন্ত অকিঞ্চিৎকর কাহিনীটিকে নাট্যরূপ দিতে অতুলকৃষ্ণ যে কতকটা সার্থক হইয়াছিলেন, তাহা অনুভব করিতে পারা যায়; তাহার কয়েকটি চরিত্র সংক্ষিপ্ত হইলেও সুপরিষ্কৃত হইয়াছে।

গিরিশচন্দ্রের 'প্রভাস-যজ্ঞ' নাটক রচিত হইবার পূর্বেই অতুলকৃষ্ণ প্রভাস মিলনের বিষয়-বস্তু অবলম্বন করিয়া 'প্রণয়-কানন বা প্রভাস' নামক একখানি নাটক রচনা করিয়াছিলেন, কিন্তু গিরিশচন্দ্রের নাটকের বিপুল মঞ্চ-সাফল্যের জ্ঞান অতুলকৃষ্ণের এই বিষয়ক নাটকখানি কাহারও দৃষ্টি আকর্ষণ করিতে পারে নাই, কোনদিন ইহা অভিনীত হইয়াছিল বলিয়াও বোধ হয় না।

রাজকৃষ্ণ রায়ের 'ভীষ্মের শরশয্যা' নাটক প্রথম অভিনীত হইবার পূর্বেই অতুলকৃষ্ণ এই নামেই একখানি নাটক রচনা করিয়াছিলেন, ইহার মধ্যে মহাভারতের অন্তর্গত যুদ্ধপর্বের বিভিন্ন চিত্র বিচ্ছিন্ন ভাবে পরিবেশন করা হইয়াছে বলিয়া ইহাতে সমগ্রভাবে কোন রসস্থিতি হইতে পারে নাই। তবে রাজকৃষ্ণ যেমন উদ্বোধনপর্ব হইতেই তাহার 'ভীষ্মের শরশয্যা' নাটকের কাহিনীর সূত্রপাত করিয়াছিলেন, ইহাতে তাহা করা হয় নাই—যুদ্ধপর্বের বিভিন্ন বৃত্তান্তের সমাবেশেই ইহা রচিত হইয়াছে, তথাপি কাহিনীর মধ্য দিয়া একটি সামগ্রিক ঐক্য স্থিতি হইতে পারে নাই।

বৃন্দাবনে রাধাকৃষ্ণের নিত্যলীলা বর্ণনা করিয়া অতুলকৃষ্ণ 'নিত্যলীলা বা উদ্ধব-সংবাদ' নামক একখানি নাটক রচনা করিয়াছিলেন। রচনার ক্রটির জ্ঞান ইহার ভাবটি সুপরিষ্কৃত হইতে পারে নাই।

অতুলকৃষ্ণের গীতিনাট্যের সংখ্যাও নিত্যন্ত অল্প নহে। পৌরাণিক নাটকের মত গীতিনাট্য রচনাও গিরিশচন্দ্রই অতুলকৃষ্ণের আদর্শ ছিলেন। একান্তভাবে এই আদর্শ অনুসরণের জন্ত গীতিনাট্য রচনার ক্ষেত্রেও অতুলকৃষ্ণ মৌলিক প্রতিভার পরিচয় দিতে পারেন নাই।

অতুলকৃষ্ণের প্রথম গীতিনাট্য 'বাপ্পারাও'। রাজপুত-জীবনের বীরসাহসিক কাহিনী এখানে তিনি গীতি (lyric) রসের ভিতর দিয়া পরিবেশন করিয়াছেন—এই প্রয়াস যে সার্থক হইতে পারে না, তাহা সহজেই অনুমান করা যায়। অতুলকৃষ্ণের এই প্রয়াসও সার্থক হয় নাই। যে কোন বিষয়ই যে গীতিনাট্যের উপযোগী হইতে পারে না, অতুলকৃষ্ণের এই বোধ ছিল না; একটু নূতনত্বের মোহেই তিনি এই ভ্রান্তির বশবর্তী হইয়াছিলেন।

পারশু দেশীয় স্থপরিচিত প্রণয়-কাহিনী অবলম্বন করিয়া অতুলকৃষ্ণ তাঁহার ‘শিরী ফরহাদ’ গীতিনাট্য রচনা করিয়াছিলেন। ইহার নৃত্য ও গীত রঙ্গমঞ্চে একদিন দর্শকের নিকট বিশেষ আকর্ষণীয় হইয়া উঠিয়াছিল। প্রণয়-বৃত্তান্ত অবলম্বন করিয়া রচিত ‘নুলিয়া’ অতুলকৃষ্ণের অগ্ৰতম গীতিনাট্য, ইহারও নৃত্যসম্বলিত সঙ্গীত একদিন রঙ্গমঞ্চে বহু দর্শক আকর্ষণ করিত। গীতি ব্যতীত ইহার মধ্যে নাটকীয় উপাদান কিছুই নাই। যোগল ইতিহাসের একটি ক্ষীণতম প্রণয় বৃত্তান্ত অবলম্বন করিয়া অতুলকৃষ্ণ ‘আয়েষা’ নামক একখানি গীতিনাট্য রচনা করিয়াছিলেন। নাটকের লঘু ও গীতিবহুল পরিবেশের সঙ্গে ইহার বিয়োগান্তক ঐতিহাসিক কাহিনী সহজ সামঞ্জস্য স্থাপন করিতে পারে নাই। সেইজন্য ইহা তাঁহার পূর্ববর্তী গীতিনাট্য দুইখানির মত মঞ্চশাস্ত্র লাভ করিতে ব্যর্থকাম হইয়াছে। আগমনী-বিজয়া সম্পর্কিত কয়েকটি স্বরচিত সঙ্গীত নাটকীয় আকারে পরিবেশন করিয়া অতুলকৃষ্ণ ‘বিজয়া বা সতীনাট্য’ নামক একখানি ক্ষুদ্র গীতিনাটক রচনা করিয়াছিলেন। ইহা সঙ্গীতের সমষ্টি মাত্র—নাটকীয় বৈশিষ্ট্য ইহার কিছু মাত্র নাই। অপ্সারার সঙ্গে মাহুষের কল্পিত প্রণয়-বৃত্তান্ত অবলম্বন করিয়া অতুলকৃষ্ণ ‘রত্নবেদী বা অপ্সর-কানন’ নামক একখানি গীতিনাট্য রচনা করিয়াছিলেন। অম্বরূপ বিষয়-বস্ত্ত অবলম্বন করিয়া ইহার পূর্বে বা পরে বাংলায় আরও নাটক রচিত হইয়াছিল। শ্রীকৃষ্ণের বৃন্দাবনলীলা হইতে বিষয়-বস্ত্ত অবলম্বন করিয়া অতুলকৃষ্ণ ‘গোপী-গোষ্ঠ বা রাধাকৃষ্ণের দিবামিলন’ নামক গীতিনাট্য রচনা করিয়াছিলেন। স্বরচিত গীতপদের সঙ্গে ইহাতে তিনি প্রচলিত বৈষ্ণব পদও ব্যবহার করিয়া ইহার গীতিমাধুর্য বৃদ্ধি করিয়াছেন। অতুলকৃষ্ণ অম্বরূপ আরও কয়েকখানি গীতিনাট্য রচনা করিয়াছিলেন।

ইহার পরই অতুলকৃষ্ণের প্রহসনের কথা উল্লেখ করিতে হয়। সমসাময়িক নাট্যকারদিগের অম্বরূপে অতুলকৃষ্ণ কয়েকখানি প্রহসন রচনা করিলেও ইহাদের মধ্যে তাঁহার কোন প্রতিভার পরিচয় পাওয়া যায় না। ইহাদের প্রায় কাহারও মধ্যে কোনও হাস্যবুদ্ধি কাহিনী নাই, সেইজন্য ইহারা অধিকাংশই চিত্রধর্মী বা নক্সা-জাতীয়। এমন কি চিত্র বা নক্সার মধ্যেও যে কতকটা বাস্তব পরিচয় প্রকাশের দাবী আছে, ইহাদের কাহারও সেই দাবী নাই। অতএব ইহারা সকল দিক দিয়াই বিশেষত্ব-বজ্জিত—ইহাদের ভিতর দিয়া অতুলকৃষ্ণের পরাম্বরণ-প্রবৃত্তিই প্রকাশ পাইয়াছে, কোন শিল্পকৌশল

প্রকাশ পায় নাই। অতএব ইহাদের কয়েকটির নাম যেমন, 'ভাগের মা গঙ্গা পায় না', 'গাধা ও তুমি', 'আমোদ-প্রমোদ', 'বিধবা কলেজ চাবুক', 'কালির হাট', 'বুড়ো বান্দর' ইত্যাদি।

অতুলকৃষ্ণের 'গাধা ও আমি' ১৮৮২ খ্রীষ্টাব্দে প্রকাশিত হয়। ইহার পূর্ব বৎসর প্রকাশিত উপেন্দ্রনাথ দাস রচিত 'দাদা ও আমি' গ্রন্থের অন্তর্ভুক্ত হইয়াছে। গ্রন্থ-পরিচিতি রূপে উল্লেখ করা হইয়াছে যে, ইহা 'ভাস্কর সমাজ-সংস্কারকের নিখুঁত ফটোগ্রাফ।' ইহার কাহিনী এই প্রকার—

বামনদাস গুঁই কলিকাতার একজন বিত্তশালী লোক; তবে একটু রক্ষণশীল। তাঁহার দুই পুত্র—সারদা দাস ও বরদা দাস। জ্যেষ্ঠ সারদা। সত্ত্ব বিলাত হইতে আসিয়াছে, কনিষ্ঠ বরদা ইহাতে গর্ভ অহুভব করে; সে নানাবিষয়ে এতদিন বক্তৃতা দিয়া নাম কিনিতে পারে নাই, দাদাকে আশ্রয় করিয়া সে একটা পত্রিকা বাহির করিবে, দাদার কলমে আর ভাইয়ের গলার জোরে সহজেই সংস্কারক হিসাবে তাহাদের নাম দাঁড়াইবে। দাদা আসিয়া প্রথমেই ভাইয়ের দেশী পোষাক ছাড়াইল, সাহেবি পোষাক পরাইল। তারপর সমাজ-সংস্কারের তাহাদের এই কর্মসূচী স্থির হইল, পোষাক পরিবর্তন, জীবাধীনতা প্রচার ও বেঙ্গাবিবাহ। বামনদাসের বুড়ো আচার্যের পুত্র পেলারাম বেঙ্গাসংগ্রহে পটু। দুই ভাইয়ে পেলারামকে ধরে, বিবাহার্থে দুইটি বেঙ্গা সংগ্রহ করিয়া দিতে বলে। পেলারাম অনেক খুঁজিয়া লালনমণি এবং তাহার কন্যা ল্যাভেণ্ডারকে সংগ্রহ করিল এবং তাহাদের সব কথা খুলিয়া বলিল,—এমনকি বাবুদের মস্তিষ্কবিকৃতির কথাও। লালন বয়স্ক এবং অনেক ঘাটের জল খাওয়া। তাহার ধারণা বাবুরা তাহাদের সম্পত্তি হাত করিবার জন্য এই চাল চালিয়াছে। সে আপত্তি করে। পেলারাম অনেক বুঝাইয়া রাজী করায়। বলে, কিছু অর্থপ্রাপ্তিযোগ্য বরং ঘটতে পারে। অবশেষে মায়েঝিয়ে রাজী হয়। লালনের বাড়ীতে বিবাহের ঠিকঠাক। পেলা পুরোহিত। আওড়ায় বিকৃত সংস্কৃতে পেলা প্রাক্কের মন্ত্র। জিজ্ঞাসিত হইয়া বলে,—‘মন্ত্রের এইটুকুই তো আমার শেখা sir! তা প্রাক্কই বল আর বিবাহই বল।’ দুই ভাইয়ে মিলিয়া মা আর মেয়েকে বিবাহ করে। অচুঠান চলিতেছে, ইতিমধ্যে একটা কাণ্ড ঘটয়া যায়। লালন বামনদাসের রক্ষিত।

সম্প্রদান কালে দারোয়ান আসিয়া হঠাৎ খবর দেয়—লালনের বাবু এসেছেন জামাই সাহেবকে নিয়ে। সবাই পালাইবার পথ খোঁজে। কিন্তু ইতিমধ্যে বামনদাস ও John Bull আসিয়া পড়ে। দুই ভাই তখন বেপরোয়া। তাহারা দুইজনে দুই বেচার হাত চাপিয়া ধরিয়া রাখে। আইনগত অধিকার। অবশেষে বাবার ধমকে ছোট ভাই হার মানে, এবং সব কথা খুলিয়া বলে। বলে, সব পরামর্শের মূলে—‘দাদা ও আমি।’ বামনদাসকে John Bull এদিকে বলে যে সে বিলাত হইতে সারদাকে ধাওয়া করিয়া এখানে আসিয়াছে। সারদা দাগী আসামী। বুল্ সারদাকে জেলে পুরিতে চায়। বামনদাস কান্নাকাটি করে। অবশেষে নাকে খৎ দিয়া দুইজনে রেহাই পায়। ল্যাভেগারের ঘরে একটা গাধার মুখোস ছিল। বুল্ সেটা আনাইয়া সারদাকে পরিতে বলে। তারপর ইংরাজী একটা বই হাতে দিয়া বলে—‘দেখ্ তোম্ গাধা হায়—এই কিতাবঠো পড়ো, পড়েনেসে বুঝোগে Social Reformation কেন্দ্রো বোলে।’ সারদা সমাজ সংস্কারের পরিণাম বিষয়ক পয়ার আবৃত্তি করে। শেষে সে দর্শককে বলে—‘সভ্য মহাশয়, আমরা ভক্ত সমাজ সংস্কারক, আপনাদের মধ্যে আমাদের মত কেউ আছেন কি? থাকেন তো সাবধান !!!’

ইহার মধ্যে মাইকেলের ‘একেই কি বলে সভ্যতা?’ হইতে আরম্ভ করিয়া অমৃতলালের প্রহসন পর্যন্ত বহু রচনারই অঙ্ক অমুকরণ দেখা যায়।

১৮৯০ খ্রীষ্টাব্দে অতুলকৃষ্ণের ‘ভাগের মা গজা পায় না’ প্রহসন প্রকাশিত হয়। ইহার পরিচিতি রূপে লেখা আছে, ‘A curious inheritance’ কাহিনীটি এই—

চার ভাই—লখিন্দর, অজারাম, ভয়ানক চন্দ্র এবং ষণ্ডামার্ক। প্রথম তিনটি ভাই নিজের মায়ের খোজখবর নেয় না। ষণ্ডামার্ক এবং বিধবা ভগ্নী মায়ের দেখাশুনা করে। তাদের জাতিখুড়া রংলালও মধ্যে মধ্যে খবর নেন। একদিন রংলাল লখিন্দর, অজা এবং ভয়ানককে কিছু উপদেশ দিতে চেষ্টা করেন এবং বলেন পুত্র হিসাবে তাহাদের মাকে দেখা উচিত। তখন তাহারা সকলেই এক একটা ওজর দেখায়। লখিন্দর হ্যাণ্ডনোটের ষালালী করে, অনেক নাবালকের মাথায় কাঁটাল ভাজিয়া দুই পয়সা রোজগার করে। পরে জোচ্চুরিতে ধরা পড়িয়া তিন বছরের জন্ত জেলে যায়। জেল হইতে বাহির হইয়া ভূষিমালের ব্যবসা করে।

লখিন্দর বলে,—ওর দুটো সংসার। একটা বৌএর এবং আর একটি তাহার রক্ষিতার। ক্রমে রক্ষিতার ছেলেপুলে এবং সংসারবৃদ্ধি ঘটয়াছে। একেতেই তাহাদের খরচ, উপরন্তু তাহার আত্মীয় কুটুমরাও আসিতে আরম্ভ করিয়াছে,— তাহাদের খরচও টানিতে হয়। ‘এমনি ভোঁদড়ের মা কুড়ুনিই সব টাকা নিয়ে নেয়। মাকে দেবার পয়সা কোথায় পাবো?’ অজারামের সমস্তাও অল্পরূপ। সে মোস্তারি পাস করিয়া যাহা হউক করিয়া চালাইতেছিল। পরে বিধবা শালীর সঙ্গে অঐবধ সম্পর্ক ঘটে, তাহার ঔরসে এখন শালীর গর্ভে ১০টি সন্তান। আসল বৌএর মাত্র দুইটি সন্তান। স্ততরাং শালীর সন্তানদেরই দাপট। তাহাদেরই দেখিতে হয়। তাহাতেই অর্থ নিঃশেষিত হয়। তৃতীয় সহোদর ভয়ানক চন্দ্র ব্রাহ্ম। তাহার রক্ষিতা নাই, কিন্তু তার স্ত্রী মিসেস মদ্যমণি সকলের উপর দিয়া চলে। তাহা ছাড়া নিজেও অনেকটা স্বার্থপর। কিন্তু সে সব কথা উল্লেখ না করিয়া সে ধর্মীয় বক্তৃতার ভঙ্গীতে প্রমাণ করে যে, মাতা পরম শত্রু। দাড়ি নাড়িয়া প্রচুর তৎসম শব্দ সহকারে সে বলে যে, ‘মা তাকে দশমাস পেটে ধ’রে নরক যন্ত্রণা ভোগ করিয়েছেন। তারপর এই দুঃখময় পৃথিবীতে ছেড়ে দিয়ে স্বয়ং শত্রুতারই কাজ করেছেন।’ স্ততরাং পরম শত্রু মাতাকে উপোষ রাখাই সাব্যস্ত হইল। খুড়ো রংলাল তিনজনকেই তিরস্কার করেন। কিন্তু রক্ষিতার পুত্ররা আসিয়া পড়ায় তাহাদের দল ভারী হয়। দুর্বিনীত রক্ষিতা পুত্রদের কটু কথা শুনিবার চাইতে প্রস্থান করা খুড়ো উচিত বিবেচনা করিলেন।

এদিকে অজার শালী তথা রক্ষিতা বাতাসী ও লখিন্দরের রক্ষিতা কুড়ুনী কুকুর-কুকুরীর বিয়ে দেয়; প্রায় দুইশত টাকা খরচ করে। সমস্ত বিধে নাম ছড়াইবে এই লোভ দেখাইয়া ভয়ানক চন্দ্র তাহাদের ব্রাহ্মমতে বিবাহ দেয়। রেজেষ্ট্রী করিয়া Civil marriage সূত্রে অমুষ্ঠান সম্পন্ন হয়, কুকুরগুলি পোষাক পরিহিত থাকে। ভয়ানক চন্দ্র তাহাদের নগ্নতার অগ্নীলতা সহ্য করিতে পারে না। ব্যাপার বেশিদূর গড়ায় দেখিয়া ষণ্ডামার্ক, রংলাল, এবং তাহাদের মা ব্রহ্মময়ী মিলিয়া যুক্তি আটেন এবং তদনুযায়ী অগ্রসর হন। ষণ্ডামার্ক লখিন্দরকে বলে ‘মা মর মর। মার সিন্দুকে প্রায় ২০০০০ টাকা আছে। আসলে কুণণ তাই এসব এতোদিন ছেলেদেরও জানতে দেয়নি। রংলালকে শতকরা ১০০ হুদে ৫০০০ খার দিয়েছেন। চৈতন্ত কবিরাজ দেখছে। মা আজকালই মরবে।’ অতএর সে মার সিন্দুক দখলের জন্ত

হস্তদস্ত হইয়া আসিয়াছে। অবশেষে লখিন্দরকে বলে ৩৫০ টাকা মার দেনা আছে। সেটুকু তাহাকে ব্যবস্থা করিতে হইবে। লখিন্দর কুড়ুনির উৎসাহে ও আশ্বাসে সানন্দে রাজি হয়। লখিন্দর বলে অগ্র কেহ এ' ব্যাপার না জানে। লখিন্দর চলিয়া গেলে অজা এবং ভয়ানক—সকলের সঙ্গেই একই রকম সর্ত করে, সকলেরই ধারণা অগ্র দুই ভাই এই সর্ত সম্বন্ধে কিছুই জানে না। ব্রহ্মময়ী শয্যাগতা। ষণ্ডামার্ক এবং তারা উপস্থিত। চৈতন্য কবিরাজ চিকিৎসায় ব্যাপ্ত। এমন সময় ভয়ানক আসে। ভয়ানককে ষণ্ডামার্ক বলে, ঐ টাকা দিয়া যে মাঘের দেনা শোধ করিবে তাহাকেই মা তাঁহার সম্পত্তি দিবেন। তিনজনই এক এক করিয়া মাঘের ধেনা শোধ করিবার অগ্র সাড়ে তিনশত টাকা দিয়া চলিয়া যায়—কেহই কাহারও কথা জানিতে পারে না। কবিরাজ এইবার বলিল, আর দেবী নাই, গলাঘাতার উদ্যোগ কর। তারা ক্রন্দনের ভাণ করে; কায়া শুনিয়া অজা, ভয়ানক সকলেই ছুটিয়া আসিল, সকলেই সকলের মতলব বুঝিতে পারিল। তথাপি বেপরোয়া হইয়া সকলে সিদ্ধক ঘেরিয়া দাঁড়াইল। খুড়া রংলাল তাহাদিগকে নিরস্ত করিয়া লাইন করিয়া দাঁড়াইতে বলেন। তারপর খুড়া সিদ্ধক খুলিয়া এক একটি জুতার মালা তিনজনের গলায় পরাইয়া দিল; সিদ্ধকের ভিতর হইতে তিনটি মুড়ো ঝাঁটার মালা বাহির করিয়া মদ্যমণি, বাতাসী ও কুড়ুনিকে পরাইল। ভাইয়েরা যখন মাথা গরম করিতে চায়, তখন খুড়া জানাইল, বাহিরে দশজন জোয়ান বাগ্দী তিনি লাঠি হাতে বসাইয়া রাখিয়াছেন, অগত্যা তাহারা শাস্ত হয়। মা ব্রহ্মময়ী অর্থলোভী সন্তানদের থিকার দেন।

নাগরিক জীবনে যৌথ-পরিবার প্রথা ভাঙ্গিয়া পড়িবার যখন প্রথম সূচনা দেখা দিয়াছিল, তখনকার পারিবারিক জীবন ভিত্তি করিয়া ইহা রচিত হইলেও, ইহা সমাজ-জীবনের অতিরঞ্জিত চিত্র ছাড়া আর কিছুই নহে; ইহার বাস্তব গুণ কিছুমাত্র নাই।

ইহার পরই অতুলকৃষ্ণের 'বন্ধু' গ্রন্থনটি রচিত হয়। ইহারও পরিচয়রূপে নাট্যকার এই ইংরেজি বাক্য উল্লেখ করিয়াছেন, "A faithful picture of the growing evils of an unworthy cause." কাহিনীটি এই: অজ্ঞান খাস্তগীর বিলাত ফেরত এবং Free love আন্দোলনের প্রবর্তক। চালাক গড়গড়ি তাঁহার সহায়ক এবং বন্ধু। বিশেষ করিয়া সে

একজন সম্পাদক। চালাকের সহায়তায় অজ্ঞান monied man খোজে ; কারণ, পিছনে টাকা থাকিলে যে-কোনও আন্দোলনই সার্থক হয়। বৈঠকখানায় অজ্ঞান বসিয়া ইউরোপের ও আমেরিকার স্ত্রী-স্বাধীনতার প্রশস্তি গায়। চালাক আসে। কথাপ্রসঙ্গে বলে, তাহাদের এই নতুন আন্দোলন ‘বাক্সালরা অনেকটা take up করেছে, কিন্তু এদেশীয়রা একটু বায়না তুলছে।’ সে আশ্বাস দেয়—‘বিপ্লবদলে ধনী ব্যক্তির নিতান্ত অভাব—সুতরাং কোন ভয় নেই।’ এইবার অজ্ঞান জোড়ায় জোড়ায় ‘রোল কল’ করে। একটি করিয়া পুরুষ অপরের বিবাহিতা স্ত্রীর হাত ধরাধরি করিয়া ঘরে ঢোকে। এমনি করিয়া অনেক জোড়া ঘরে উপস্থিত হয়। তখন অজ্ঞান তাহাদের Free love আন্দোলনের মাহাত্ম্য বোঝায়। বলে,—হায়, না জানি কবে—আর কত বৎসর পরে ঘৃণিত বিবাহ-প্রথা উঠিয়া গিয়া নরনারীর মধ্যে স্বাধীন সম্বন্ধ স্থাপিত হইবে।’ অবশেষে তাহারা চলিয়া যায়,—

হাঁটি হাঁটি পা পা, গায়ের ওপর দিয়ে গা।

গুটি গুটি চল ভাই, জোড়া গেঁথে বাড়ী যাই ॥

ইতিমধ্যে অজ্ঞানের মেয়ে Miss অবলা খাস্তগীর তাহাদের বাড়ীর বামুন-ঠাকুরের সঙ্গে প্রণয় করে। স্বাধীন প্রেমের উজ্জল দৃষ্টান্ত প্রকাশ পায়। স্বাধীন প্রেম আন্দোলনের সমর্থক হইয়াও অজ্ঞান বামুনঠাকুর রামকিঙ্করের উপর চোটপাট করে। এমন কি, বিবাহের মত একটা ঘৃণিত কাজও বাধ্য হইয়া দিবার প্রায়ন করে। অবলা অন্তঃস্বপ্না। কেহ তাহাকে বিবাহ করিতে চাহিবে না। কিন্তু একজন মেথর জমিদার আছে। তাহার সঙ্গে বিবাহ দিলে বরং একজন টাকাওয়ালা লোক হাতে থাকিবে। একথা বলে চালাক। অজ্ঞান ইহাতে সানন্দে রাজী হয়। বকেশ্বর মাষ্টার অবলাকে পড়ায়। অবলা উদ্ধারের চেষ্টায় প্রেমের দোহাই দিয়া বকেশ্বর অতুরোধ করে তাহাকে বিবাহ করিতে। তাহার স্ত্রীকে সে ত্যাগ করিতে বলে। তার স্ত্রী চতুরা মেথর জমিদার চৌধুরামের সঙ্গে প্রেম করিয়াছিল। বকেশ্বর কথা প্রসঙ্গে তাহাকে ত্যাগের কথা বলিলে চতুরা সানন্দে চৌধুরামের হাত ধরিয়া বাহিরে আসে। ইতিমধ্যে অবলা বকেশ্বরের বাড়ীতে রাত্রি করিয়া গিয়া বলে, ‘কাল তাকে মেথরের সঙ্গে বিয়ে দেওয়া হচ্ছে, তাই আজই বকেশ্বর তার ওপর অধিকার প্রয়োগ করুক।’ অবলার পূর্বপ্রণয়ী বামুনঠাকুর অবলাকে লইতে আসিয়া অবশেষে বকেশ্বরের পা ভাঙ্গিয়া দিয়া চলিয়া যায়।



অজ্ঞানের বৈঠকখানায় অজ্ঞান ভবিষ্যৎ ভাবিতেছে। এমন সময় বন্ধের অবলাকে বিবাহ করিবার কথা অজ্ঞানকে বলে। চৌথস উপস্থিত ছিল। অজ্ঞান তাহার কাছে ৫০০০ আগাম লইয়াছে। সে কনে ছাড়িবে কেন? বন্ধের হতভম্ব হইয়া যায়। এমন সময় চৌথসের স্ত্রী চিকণ আসিয়া চৌথসকে বলে, তাহার নতুন কনে অন্তঃসত্ত্বা। চৌথস টাকা ফেরৎ চায়। অজ্ঞান টাকা খরচ করিয়া ফেলিয়াছে। স্বতরাং দিতে পারে না। চৌথস বলে, এক উপায় আছে, অজ্ঞান এবং চালাককে দুই ভাঁড় ময়লা কাঁধে করিয়া ডিপোয় লইয়া যাইতে হইবে। বাধ্য হইয়া অজ্ঞান আর চালাক ময়লা ঘাড়ে করিয়া পথ চলে। বন্ধের হতাশ হইয়া বোষ্টম হওয়ার ইচ্ছা প্রকাশ করে। অজ্ঞানের বাড়ীর ঝি বলে, সে বোষ্টমী হইতে চায়। ঝিকে বোষ্টমী করিতে বন্ধের রাজী হয়।

অতুলকৃষ্ণের ‘বুড়ো বান্দর’ গ্রন্থনখানি ১৮২৩ খ্রীষ্টাব্দে প্রকাশিত হয়। ইহারও একটি ইংরেজি পরিচায়িকা আছে, তাহা ‘The Old Cuckold’; কবিতায়ও একটি পরিচিতি আছে, তাহা এই, ‘বুড়ো বয়সে বিয়ে করা। আপনা হাতে জ্যাঁস্তে মরা।’ দীনবন্ধুর ‘বিয়ে পাপলা বুড়ো’ রচনার পর এই বিষয়ে বাংলা নাট্যসাহিত্যের ইতিহাসের মধ্য যুগ ব্যাপিয়া যে অসংখ্য বিষয়ক অসংখ্য নাটক রচিত হইয়াছে, ইহা তাহাদেরই অগ্রতম মাত্র। দীনবন্ধুর মধ্যে রচিত যে পরিচয়ই প্রকাশ পাক, তাঁহার স্বজনী প্রতিভার গুণে তাহা অনেক ক্ষেত্রেই রসোত্তীর্ণ হইয়াছে; কিন্তু তাঁহার অল্পকরণ-জাত রচনায় কেবল মাত্র অলীলতাই আছে, অত্র কোন গুণ নাই। ইহাতে বৃদ্ধ যশোবন্তের দুই পত্নীর মধ্যে কনিষ্ঠা পুঁটে কি ভাবে ভগ্না হইয়াছিল এবং শেষ পর্যন্ত কি ভাবে সে শিক্ষালাভ করিয়াছিল, তাহারই বর্ণনা আছে। নাট্যকার ইহার ভিতর দিয়া সমাজকে এই শিক্ষাই দিতে চাহিয়াছেন, বৃদ্ধ বয়সে বিবাহ করাও যেমন দোষ, তেমনই বৃদ্ধের তরুণী ভাৰ্গ্য হইয়া পর-পুরুষাসক্তিও তেমনই দোষ। এই নীতিকথা প্রচার ব্যতীত এই নাটকের আর কোন মূল্য নাই। ইহার কাহিনী নিতান্ত অকিঞ্চিৎকর, ‘বুড়ো বান্দর’ নামকরণও উদ্দেশ্যহীন।

সমাজ-সম্পর্কে অতুলকৃষ্ণের অমৃতলালের মত স্বকীয় কোন মনোভাব কিংবা বিশ্বাস ছিল না; সেইজন্য দশজন ঘাড়া লইয়া সমাজকে ব্যঙ্গ করিয়াছে, তিনিও তাহা লইয়াই সমাজকে ব্যঙ্গ করিয়াছেন।

রাজকৃষ্ণের মতই অতুলকৃষ্ণেরও কল্পনা-শক্তি অত্যন্ত দুর্বল ছিল ; সেইজন্য রোমাণ্টিক নাটকের যে ধারা বাংলা নাট্যসাহিত্যের মধ্যযুগেও বিশেষ সক্রিয় ছিল, তিনি তাহা অনুসরণ করিতে পারেন নাই। একখানি মাত্র রোমাণ্টিক নাটক রচনা করিয়াই এই বিষয়ে তিনি তাঁহার সামর্থ্যের পরিচয় পাইয়াছিলেন। তাঁহার এই একমাত্র রোমাণ্টিক নাটকখানির নাম ‘পিশাচিনী বা যাতনা-যন্ত্র’। ইহার কাহিনী নিতান্ত গতানুগতিক এবং অন্তরূপ কাহিনী অবলম্বন করিয়া ইতিপূর্বে বাংলা সাহিত্যে একাধিক নাটক রচিত হইয়াছে। প্রথম পঙ্কের গুণবতী স্ত্রী ও একমাত্র পুত্র পরিত্যাগ করিয়া দ্বিতীয় বার বিবাহ করিবার ফলে এক বৃদ্ধ রাজার পরিবারে কি শোচনীয় দুর্দশা দেখা দিয়াছিল, তাহাই ইহার বর্ণিতব্য বিষয়। ইহার কাহিনী সংস্থাপনায় নাট্যকারের যেমন কোন কৌশল প্রকাশ পায় নাই, চরিত্র-সৃষ্টিতেও তিনি তেমনই কোন সার্থকতা দেখাইতে পারেন নাই। দ্বিতীয়া রাণী স্বরঙ্গিনীকে তিনি যাতনা দিবার একটি যন্ত্র স্বরূপই কল্পনা করিয়াছেন, তাহার সঙ্গে রক্তমাংসের কোন সম্পর্ক রাখেন নাই ; সেই দিক দিয়া নাটকখানির ‘যাতনা-যন্ত্র’ নামটি খুবই সার্থক। ইহার মধ্যে যান্ত্রিক ক্রিয়াই প্রকাশ পাইয়াছে, মানবিক ক্রিয়া প্রকাশ পায় নাই। অলৌকিক এবং অবাস্তব ঘটনা দ্বারা ইহা পরিপূর্ণ। নাটকখানির দোষত্রুটি সম্পর্কে অবহিত হইয়াই পরবর্তী কালে অতুলকৃষ্ণ ইহা আত্মপূর্বিক মাজিত করিয়া গীতিনাট্যরূপে প্রকাশ করিয়াছিলেন, ইহার নূতন নামকরণ করিয়াছিলেন ‘সপত্নী’—কিন্তু গীতিনাট্যরূপেও ইহা সাফল্য লাভ করিতে পারে নাই।

গিরিশচন্দ্র মহাপুরুষের জীবন-চরিত অবলম্বন করিয়া নাট্যরচনার যে ধারা প্রবর্তিত করিয়াছিলেন, তাহাই অনুসরণ করিয়া অতুলকৃষ্ণ হজরত মোহাম্মদের জীবনীমূলক ‘ধর্মবীর মহম্মদ’ নামক একখানি নাটক রচনা করেন। কিন্তু ইহা মুসলমান ধর্মমত-বিরুদ্ধ কার্য ছিল বলিয়া ইহার অভিনয় ও প্রচার বন্ধ করিয়া দেওয়া হইয়াছিল।

নাটকীয় কাহিনী পরিকল্পনা ও ঘটনা-সংস্থাপনায় যেমন অতুলকৃষ্ণ সমসাময়িক নাট্যকারদিগের অনুকরণ করিয়াছিলেন, তেমনই নাটকীয় ভাষার ব্যবহারেও তিনি কোনই মৌলিকতা দেখাইতে পারেন নাই। এই বিষয়েও তিনি তাঁহার পূর্ববর্তী ও সমসাময়িক লেখকদিগকেই অনুকরণ করিয়াছেন। তিনি মাইকেলী অমিত্রাক্ষর, গৈরিশ ও সাধারণ গল্প প্রভৃতি সবই তাঁহার

রচনায় ব্যবহার করিয়াছেন, কিন্তু ইহাদের কোনটি তিনি বিষয়ানুরূপ প্রয়োগ করিতে পারেন নাই। কোন ছন্দেরই অন্তঃপ্রকৃতির সঙ্গে তাঁহার পরিচয় স্থাপিত হইতে পারে নাই, সেইজন্য ইহাদিগকে লইয়া তিনি যথেষ্ট ব্যবহার করিয়াছেন। অতুলকৃষ্ণের নাট্যরচনার ইহা অগ্রতম গুরুতর ত্রুটি।

গিরিশচন্দ্র প্রবর্তিত পৌরাণিক নাট্যরচনার ধারাটি প্রধানতঃ অবলম্বন করিয়া নাট্যসাহিত্যের ক্ষেত্রে বিহারীলাল চট্টোপাধ্যায়ের আবির্ভাব হয়। তিনিও গিরিশচন্দ্রের মত জীবনের শেষ দিন পর্যন্ত রঙ্গমঞ্চের সঙ্গেই সংশ্লিষ্ট ছিলেন। সেইজন্য রচনার সংখ্যাও স্বভাবতঃই তাঁহার নিতান্ত নগণ্য নহে। সমসাময়িক নাট্যকারদিগের প্রভাববশতঃ তিনিও কয়েকখানি অগ্ৰাণ্য শ্রেণীর নাটক রচনা করিলেও তাঁহার পৌরাণিক নাটকের সংখ্যাই সর্বাধিক এবং ইহাদের ভিতর দিয়াই তাঁহার যৎসামান্য বৈশিষ্ট্যও প্রকাশ পাইয়াছে—এখানে তাঁহার কয়েকটি নাটকের পরিচয় দেওয়া যাইবে।

গিরিশচন্দ্রের ‘রাবণ বধ’ নাটকের অনুকরণ করিয়া বিহারীলাল তাঁহার প্রথম নাটক ‘রাবণ বধ’ রচনা করেন। গিরিশচন্দ্র যেমন একমাত্র গৈরিশ চন্দ্রে তাঁহার এই নাটক রচনা করিয়াছেন, বিহারীলাল তাহার সঙ্গে সঙ্গে ইহাতে আরও বিভিন্ন ছন্দ ব্যবহার করিয়াছেন—মাইকেলী অমিত্রাক্ষরের ব্যর্থ অনুকরণ ব্যতীতও ইহাতে বিভিন্ন মিত্রাক্ষর যুক্ত পদও ব্যবহৃত হইয়াছে। চরিত্রের পরিচয় অস্থায়ী বিভিন্ন ছন্দ ইহাতে ব্যবহৃত হইয়াছে। ইহা বিহারীলালের পরীক্ষামূলক (experimental) প্রথম রচনা মাত্র। অতএব ইহার মধ্যে রচনার দিক দিয়া যেমন কোন স্থিরতা দেখা দেয় নাই, তেমনই চরিত্র-সৃষ্টির দিক দিয়াও কোন সার্থকতা দেখিতে পাওয়া যাইবে না। রামচন্দ্রের বীরত্ব প্রতিষ্ঠা করিতে গিয়া নাট্যকার তাঁহার চরিত্রের অগ্র একটি দিক মনীলিপ্ত করিয়াছেন, রামচরিত্রের সমুচ্চ আদর্শ তিনি ইহাতে উপলব্ধি করিতে পারেন নাই।

পাণ্ডবদিগের বনবাসের বৃত্তান্ত অবলম্বন করিয়া বিহারীলাল ‘পাণ্ডব-নির্বাসন’ নামক একখানি নাটক রচনা করেন। মাইকেলী অমিত্রাক্ষরের ব্যর্থ অনুকরণজাত ছন্দ দ্বারা ইহা রচিত বলিয়া রচনার দিক দিয়া ইহা যেমন ব্যর্থ হইয়াছে, তেমন ঘটনার ভিতর দিয়া কাহিনীর অগ্রগতি স্পষ্ট হইয়া উঠিতে পারে নাই বলিয়া ইহার কাহিনী-বিজ্ঞাসও সার্থক হয় নাই।

প্রভাস-মিলনের কাহিনী অবলম্বন করিয়া ইতিপূর্বে যে একখানি নাটক রচিত হইয়াছিল তাহাই অবলম্বন করিয়া বিহারীলালও ‘প্রভাস-মিলন’ নামক একখানি নাটক রচনা করেন। ইহার ভিতর দিয়া নাট্যকার কেবলমাত্র বিভিন্ন ঘটনাগুলি পরিবেশন করিয়াই নিজের দায়িত্ব পালন করিয়াছেন, যে সুগভীর অমুভূতির উপর প্রভাস-মিলনের আনন্দ প্রতিষ্ঠা লাভ করিয়াছে, তাহার কণামাত্রও তিনি উপলব্ধি করিতে পারেন নাই।

শ্রীকৃষ্ণের বৃন্দাবন-পরিত্যাগ-বিষয়ক কাহিনী অবলম্বন করিয়া অতুলকৃষ্ণ মিত্র গিরিশচন্দ্রের তত্ত্বাবধানে ‘নন্দ-বিদায়’ নামক যে নাটক রচনা করিয়াছিলেন, তাহারই অনুসরণ করিয়া বিহারীলাল চট্টোপাধ্যায় তাহার ‘নন্দ-বিদায়’ নামক নাটক রচনা করেন। সংলাপে বিভিন্ন চন্দ্রের পণ্ড ব্যবহারের পরিবর্তে নাট্যকার ইহাতে কেবলমাত্র গণ্ড ব্যবহার করিয়াছেন, ইহার রচনায় নাট্যকার কোন দিক দিয়াই অতুলকৃষ্ণের যশ অতিক্রম করিতে পারেন নাই।

মহাভারত হইতে প্রাসঙ্গিক বিবরণ গ্রহণ করিয়া বিহারীলাল ‘পরীক্ষিতের ব্রহ্মশাপ’ নামক একখানি নাটক রচনা করেন, গণ্ড সংলাপের সঙ্গে ইহাতে গতানুগতিক পয়ার ছন্দও ব্যবহৃত হইয়াছে, পরিকল্পনা কিংবা রচনার দিক দিয়া ইহার কোনও বৈশিষ্ট্য প্রকাশ পায় নাই।

উষা-অনিরুদ্ধের সুপরিচিত প্রণয়-কাহিনী অবলম্বন করিয়া বিহারীলাল ‘বাণযুদ্ধ’ নাটক রচনা করেন। ইহার এই স্বকোমল প্রণয়-বিবরণটির পার্শ্বে শৈব ও বৈষ্ণবের দ্বন্দ্ব বিষয়টিও সমান্তরালভাবে অগ্রসর হইয়া গিয়াছে—শূদ্রার ও বীররস উভয়ই ইহার মধ্যে প্রাধান্য লাভ করিয়াছে, কিন্তু কাহিনী-বিগ্রাস ও ঘটনা-সংস্থাপনায় গ্রন্থকার কোন নাটকীয় কৌশল দেখাইতে পারেন নাই বলিয়া ইহার রচনা বৈশিষ্ট্যহীন বলিয়াই বোধ হইবে। নানা অলৌকিক ও রোমাঞ্চকর কাহিনীতে পরিপূর্ণ হইয়া ইহা রোমাঞ্চিক নাটকের লক্ষণাক্রান্ত হইয়াছে।

মহাভারতের বিষয় অবলম্বন করিয়া বিহারীলাল ‘দুর্ধোধন বধ’ নামক একখানি নাটক রচনা করিয়াছিলেন। বাংলা নাট্যসাহিত্যের আদি যুগে হরচন্দ্র ঘোষ ‘কৌরব বিয়োগ’ নামক যে নাটক রচনা করেন, ইহা কতকটা তাহারই অনুরূপ। নাটকীয় ক্রিয়া অপেক্ষা ঘটনার মৌখিক বর্ণনাই ইহার বৈশিষ্ট্য।

রঙ্গমঞ্চের সঙ্গে ঋষিহারা প্রত্যক্ষভাবে সংশ্লিষ্ট থাকিতেন, তাঁহার প্রায়

প্রত্যেকেই জন্মাষ্টমী উপলক্ষে দর্শকদিগের রাত্রি-জাগরণের উপায় স্বরূপ জন্মাষ্টমী বিষয়ক এক একটি নাটক রচনা করিয়া রঙ্গমঞ্চের ভিতর দিয়া তাহা পরিবেশন করিতেন। বিহারীলালও সেই অনুযায়ী তাঁহার ‘জন্মাষ্টমী’ নাটক রচনা করিয়াছিলেন। এই শ্রেণীর রচনা নিদ্রার প্রতিষেধক মাত্র, কোন প্রকার শিল্পগুণ ইহাদের মধ্য দিয়া প্রকাশ পাইতে পারে না, বিহারীলালের এই নাটকখানিও তাহার কিছুমাত্র ব্যতিক্রম নহে। এতদ্ব্যতীত বিহারীলাল ‘অহল্যা-হরণ’, ‘দ্রৌপদী-স্বয়ংবর’, ‘ধ্রুব’, প্রভৃতি বিবিধ পৌরাণিক নাটক রচনা করিয়াছিলেন, নামের মধ্যে ইহাদের যে পরিচয় পাওয়া যায়, তাহার অতিরিক্ত ইহাদের আর কোন শিল্প-পরিচয় নাই।

বিহারীলাল একখানি মাত্র পূর্ণাঙ্গ সামাজিক নাটক রচনা করিবার প্রয়াস পাইয়াছিলেন, ইহার নাম ‘মিলন’। ঘটনার বাস্তব্য ইহার একটি প্রধান ক্রটি, সংলাপের দৈর্ঘ্য কাহিনীর গতি সর্বত্র ব্যাহত করিয়াছে। ইহার কোন চরিত্রসৃষ্টিও সার্থকতা লাভ করিতে পারে নাই।

গিরিশচন্দ্রের অনুকরণে ভক্তের জীবন অবলম্বন করিয়া বিহারীলাল ‘নরোত্তম ঠাকুর’ নামক ধর্মমূলক নাটক রচনা করিয়াছিলেন। গোড়ীষ বৈষ্ণব সম্প্রদায়ের অত্যন্ত শ্রেষ্ঠ সাধক নরোত্তম ঠাকুরের ত্যাগ, বৈরাগ্য ও জিতেন্দ্রিয়তার কাহিনী অবলম্বন করিয়া ইহা রচিত হইয়াছে। কাহিনীর মধ্যে নাটকীয় উপাদান থাকা সত্ত্বেও নাট্যকার তাহাদের যথাযথ ব্যবহার করিতে পারেন নাই। রচনার মধ্যে কোথাও ইহাতে হৃদয়ের স্পর্শ অনুভব করা যায় না, যান্ত্রিক নিয়মে যেন ইহার ঘটনাগুলি প্রথম হইতে শেষ পর্যন্ত ঘটিয়া গিয়াছে।

বিহারীলাল দুইখানি মাত্র গীতিনাট্য রচনা করিয়াছিলেন। সংখ্যার দিক দিয়া যেমন ইহা নগণ্য, শিল্পগুণের দিক দিয়াও তেমনই ইহারা অকিঞ্চিৎকর। ইহাদের নাম ‘হরি-অষেষণ’, ও ‘বৃন্দাবন-দৃশ্যাবলী’। গীত রচনায় বিহারীলালের কোন দক্ষতা ছিল না বলিয়া ইহারা কোন বিষয়েই আকর্ষণ সৃষ্টি করিতে পারে নাই।

বিহারীলালের প্রহসনের সংখ্যাও তাঁহার গীতিনাট্যের সংখ্যার মতই নিতান্ত সামান্য। ইহারা হাস্যরসাত্মক রচনা হইতে পারে, কিন্তু একখানিও প্রহসন নহে। নাট্যকার সব কল্পখানিকেই ‘পঞ্চরং’ বলিয়া অভিহিত করিয়াছেন। ইহাদের নাম ‘নবরাহা বা যুগ মাহাত্ম্য’, ‘মুই হাঁহু’, ‘যমের ভুল’ ইত্যাদি।

গিরিশচন্দ্র ‘পঞ্চরং’ পরিবেশন করিবার যে রীতি প্রবর্তন করিয়াছিলেন, তাহাই অনুসরণ করিয়া বিহারীলাল তাঁহার নিজস্ব পরিচালিত রঙ্গমঞ্চের জগু এই কয়খানি ‘পঞ্চরং’ রচনা করিয়াছিলেন, ইহাদের মূলে আর কোন প্রেরণা ছিল না। এই রচনাগুলির ভিতর দিয়া বিহারীলাল কেবলমাত্র গতানুগতিকতাই অনুসরণ করিয়াছেন, কোন মৌলিক বাস্তব দৃষ্টির পরিচয় দিতে পারেন নাই।

অমরেন্দ্রনাথ দত্ত খ্রীষ্টীয় উনবিংশ শতাব্দীর শেষ দশকে নাটক রচনার সূত্রপাত করিয়া বাংলা নাট্যসাহিত্যের মধ্যযুগের ধাবাটি বিংশতি শতাব্দীর দ্বিতীয় দশকের মধ্যভাগ পর্যন্ত অগ্রসর করিয়াছিলেন। তাঁহার অধিকাংশ নাটকই বিংশতি শতাব্দীর মধ্যে রচিত হইলেও বাংলা নাট্যসাহিত্যের আধুনিক যুগের কোন প্রভাবই তাহার উপর কার্যকর হইতে পারে নাই। তিনি প্রধানতঃ উনবিংশ শতাব্দীর হান্তরসাত্মক নাট্যরচনার ধারাটিই অবলম্বন করিয়াছিলেন, ইহার পৌরাণিক ধারাটির সঙ্গে তাঁহার নিবিড় যোগ স্থাপিত হইতে পারে নাই। অমরেন্দ্রনাথও উনবিংশ শতাব্দীর অন্ত্যান্ত নাট্যকারের মতই ব্যবসায়ী রঙ্গমঞ্চের সঙ্গে প্রত্যক্ষভাবে সংশ্লিষ্ট ছিলেন, রঙ্গমঞ্চের দাবী হইতেই তাঁহার নাটক রচনার প্রেরণা আসিয়াছিল; সেইজগু তাঁহার রচনার বিষয়গত বৈচিত্র্য ও সংখ্যাগত বাহুল্য দেখিতে পাওয়া যাইবে; কিন্তু অন্তর্নিহিত গুণের দিক দিয়া বিচার করিলে ইহাদিগকে নিতান্তই নগণ্য মনে হইবে।

বড়দিন উপলক্ষে সেকালের কলিকাতার ব্যবসায়ী রঙ্গমঞ্চে গিরিশচন্দ্র যে ‘পঞ্চরং’ বা পাঁচ মিশালি তামাশা পরিবেশন করিবার ধারা প্রবর্তন করিয়াছিলেন, অমরেন্দ্রনাথের রচনা অধিকাংশই সেই শ্রেণীর। ইহাদের মধ্যে প্রধানতঃ তদানীন্তন কলিকাতার পাশ্চাত্য শিক্ষিত সমাজকে ব্যঙ্গ করা একটি সাধারণ বিষয় হইয়া দাঁড়াইয়াছিল। অমরেন্দ্রনাথ তাঁহার হান্তরসাত্মক রচনায় এই গতানুগতিক বিষয়ই অবলম্বন করিয়াছিলেন, ইহাতে তাঁহার নিজস্ব কোন বৈশিষ্ট্য প্রকাশ পায় নাই। সে যুগের কলিকাতার সমাজের কতকগুলি ভণ্ড চরিত্র অবলম্বন করিয়াই তিনি তাঁহার ‘কাজের খতম্’ পঞ্চরং রচনা করেন। তাঁহার ‘মজা’ নামক অল্পরূপ রচনাটির মধ্যে একটি স্তম্ভবদ্ধ কাহিনী আছে, ইহার ঘটনা-সংস্থাপনায় নাট্যকার কৌতুকরস সৃষ্টি করিতে কতকটা সাফল্য লাভ করিয়াছেন। নব স্বাধীনতা-লব্ধ জাতিসমাজের স্বাধীন প্রেমই ইহার ব্যঙ্গের বিষয়। প্রতিযোগী এক রঙ্গমঞ্চ-ব্যবসায়ীকে উপহাস করিয়া অমরেন্দ্রনাথের

‘থিয়েটার’ নামক একখানি ব্যঙ্গাত্মক নাটক রচিত হয়। উদ্দেশ্য প্রচার ব্যতীত ইহা দ্বারা আর কোন লক্ষ্য সাধিত হয় নাই। পাশ্চাত্য শিক্ষার মোহগ্রস্ত তদানীন্তন কলিকাতার সমাজকে আঘাত করিয়া তিনি ‘চাবুক’ নামক একটি ব্যঙ্গ নাট্য রচনা করেন। ইহার আঘাত যেমন ক্ষিপ্ৰ, জ্বালাও তেমনই তীব্র। ব্যক্তিবিশেষকে উপলক্ষ্য করিয়া তিনি ‘গুপ্তকথা’ নামকও একখানি ব্যঙ্গ রচনা প্রকাশ করেন—ব্যক্তিগত বিষোদগার ব্যতীত ইহার আর কোন মূল্য প্রকাশ পায় নাই। ‘ঘুঘু’ ইহার অন্তরূপ রচনা। একটি রোমান্টিক কাহিনী অবলম্বন করিয়া অমরেন্দ্রনাথ তাঁহার ‘কেয়া মজাদার’ গ্রহসনখানি রচনা করেন। ইহার মধ্যে একটি সুস্পষ্ট কাহিনী থাকিলেও সঙ্গীতে ও কবিতায় ইহার বাধুনি শিথিল হইয়া গিয়াছে। তাঁহার ‘প্রেমের জেপলিন’ নামক রচনাটির মধ্যে যে কাহিনীটি আছে, তাহা বরং ইহা হইতে অধিক সুসংবদ্ধ—ইহাকে তিনি একটি গ্রহসনের রূপদান করিতে সক্ষম হইয়াছেন। অমরেন্দ্রনাথ ‘লাট গোরাক্ষ’, ‘হলো কি?’ ‘কিসমিস’ ইত্যাদি আরও কয়েকখানি হাস্যরসাত্মক রচনা প্রকাশ করিয়াছিলেন। ইহাদের কোন কোনটির মধ্যে কাহারও ব্যক্তিগত বিষয় লইয়া বিদ্রূপ করিবার প্রবৃত্তি অত্যন্ত তীব্র হইয়া উঠিয়াছে। যথার্থ নাট্যগুণ ইহাদের কাহারও মধ্যে প্রকাশ পাইতে পারে নাই।

হাস্যরসাত্মক নাটকের পরই অমরেন্দ্রনাথের রোমান্টিক নাটকগুলির নাম উল্লেখ করিতে হয়। এবিষয়ে ‘নির্গলা’ নামক রচনাটিই তাঁহার সর্বপ্রথম উল্লেখযোগ্য নাটক। একটি কিংবদন্তীমূলক কাহিনী ইহার ভিত্তি। সঙ্গীতের আধিক্যের জন্য নাট্যকার ইহাকে ‘গীতিকাব্য’ বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন। ইহার প্রণয়-কাহিনীটিতে নাটক অপেক্ষা কাব্যেরই প্রাণ অধিকতর স্পন্দিত হইয়াছে।

এক ক্ষত্রিয়-সন্তান ও এক ভীল নারীর প্রেমের বৃত্তান্ত অবলম্বনে অমরেন্দ্রনাথের ‘ফটিকজল’ নামক নাটকটি রচিত। ইহাও গীতি-ভারাক্রান্ত রচনা—চরিত্র পরিকল্পনা ও ঘটনা সংস্থাপনায় নাট্যকারের ইহাতেও কোন কৌশল প্রকাশ পায় নাই। বিচিত্র লোমহর্ষক ঘটনা ও বহুল নৃত্যগীতের সমাবেশে অমরেন্দ্রনাথের ‘দলিতাফিনী’ নাটকটি রচিত। নারীচরিত্রের একটি নিগূঢ় দিক নাট্যকার ইহার ভিতর দিয়া প্রকাশ করিতে চাহিয়াছিলেন, কিন্তু সুস্থ অন্তর্বিবেচনা-শক্তির অভাবে তাঁহার এই প্রয়াস সার্থক হইতে পারে নাই। অমরেন্দ্রনাথের আর তিনখানি রোমান্টিক নাটকের নাম ‘আশা-কুহকিনী’, ‘জীবনে মরণে’ ও ‘দু’টি প্রাণ’।

ইহাদের মধ্যে প্রথমোক্ত নাটকটি অমৃতলালের পরামর্শ মত রচিত, দ্বিতীয় নাটকখানি রবীন্দ্রনাথ রচিত ‘গল্পগুচ্ছে’র ‘দালিয়া’ নামক ছোট গল্প ও শেষোক্ত নাটকখানি সুপরিচিত বিদ্যাসুন্দরের কাহিনী অবলম্বন করিয়া রচিত। ইহাদের কাহারও মধ্যে নাট্যকার কোনও মৌলিক কৃতিত্ব দেখাইতে পারেন নাই।

গিরিশচন্দ্রের মত অমরেন্দ্রনাথও নিতান্ত সমসাময়িক বিষয় লইয়া নাটক রচনা করিয়া তাঁহার নিজস্ব পরিচালিত রঙ্গমঞ্চের ভিতর পরিবেশন করিয়াছেন। কলিকাতার তদানীন্তন স্বদেশী ভাবাপন্ন দর্শকদিগের জন্ত যেমন তিনি ‘বঙ্গের অঙ্গচ্ছেদ’ বা ‘Partition of Bengal’ নামক নাটক রচনা করিয়াছিলেন, তেমনই রাজভক্ত দর্শকদিগের জন্ত তিনি ‘এস যুবরাজ’ নামক নাটকও রচনা করিয়াছিলেন। উভয় নাটক একই বৎসর মাত্র চারি মাসের ব্যবধানে রচিত হয়। ইহাদের কাহারও মধ্যে নাট্যকারের নিজস্ব মনোভাব প্রকাশ পায় নাই, কেবল মাত্র দুই শ্রেণীর দর্শকের বিভিন্ন দুইটি মনোভাবেরই অভিব্যক্তি হইয়াছে।

উনবিংশ শতাব্দীর শেষ ভাগ পর্যন্ত আর যাহারা নাটক রচনা করেন, তাঁহাদের মধ্যে তেমন উল্লেখযোগ্য আর কেহ নাই। যাহারা পৌরাণিক কিংবা রোমান্টিক নাটক রচনা করিয়াছেন, তাঁহারা সকলেই গিরিশচন্দ্রকে অনুসরণ করিয়াছেন, যাহারা সামাজিক নাটক কিংবা প্রহসন রচনা করিয়াছেন, তাঁহারাও প্রধানতঃ অমৃতলালেরই শিষ্য ছিলেন। নিম্নে কয়েকজন নাট্যকারের অধুনা-বিস্মৃত যে কথখানি নাটক ও প্রহসনের কথা উল্লেখ করা গেল, তাহাদের মধ্য হইতে এই বিষয়ই প্রমাণিত হইবে। এই নাটক ও প্রহসনগুলির বিষয়-বস্তু হইতে আরও একটি বিষয় প্রমাণিত হইবে যে, তখন সমাজের সমস্তার জন্ত নাট্যকারগণ সমাজের মধ্যে দৃষ্টিপাত না করিয়া প্রধানতঃ এই বিষয়ক পূর্ববর্তী নাটকগুলিকেই অনুকরণ করিতেন। তাহার ফলে একই বিষয়ের পুনরাবৃত্তিতে নাটক ও প্রহসনগুলি ভারাক্রান্ত হইয়া রহিয়াছে। এই ভাবে অনুকরণ করিবার ফলেই বক্তব্য বিষয়ের মধ্য দিয়া যথার্থ শক্তি সঞ্চারিত হইতে পারে নাই। ইহাদের বিষয়-বস্তু অধিকাংশ ক্ষেত্রেই নিতান্ত তুচ্ছ, জীবনের কোন গভীর কথা ইহাদের মধ্য দিয়া প্রকাশ পাইতে পারে নাই। সর্ববিষয়ক এই অধঃপতনের ভিতর দিয়াই এই যুগের সামাজিক নাটক ও প্রহসনের বিলুপ্তি ঘটয়া গেল। দৃষ্টান্ত স্বরূপ কয়েকটি নাটকের বিষয় এখানে একটু বিস্তৃত ভাবেই উল্লেখ করিব।



শ্রামলাল মুখোপাধ্যায় ১৮৭২ খ্রীষ্টাব্দে ‘তুমি যে সর্বনেশে গোবর্ধন’ নামক একখানি প্রহসন রচনা করেন। কুসঙ্গ কল্পে একটি শিশুকে অধঃপতনে লইয়া যাইতে পারে, এই প্রহসনটির মধ্য দিয়া তাহাই দেখান হইয়াছে। ইহার কাহিনীটি এই রূপ—

হরিহরবাবুর দশ বৎসরের পুত্র গোবর্ধন কতকগুলি ইতর বালকের সহিত মিশিয়া অনেকগুলি নেশা করিতে শিখিয়াছে। পিতার যথেষ্ট প্রহার সহ্য করিয়াও সে তাহার স্বভাব পরিবর্তন করিতে পারে নাই। গোপালবাবু হরিহরবাবুর বন্ধু। তাহার নিকট হরিহরবাবু নিজপুত্রের ভবিষ্যৎ লইয়া আক্ষেপ করেন; গোপালবাবু তাহার সম্ভানকে এখন হইতেই নিয়ন্ত্রিত করিতে পরামর্শ দেন। বলা বাহুল্য, গোপালবাবুর প্রতি গোবর্ধন এবং তাহার সঙ্গিগণ নিতান্ত ক্রুদ্ধ হয়; তাহারা তাহাকে শাস্তি দিবার সঙ্কল্প করে। কিন্তু নেশার প্রসঙ্গ আসিয়া যাওয়ায় সে কার্য স্থগিত থাকে। প্রতিদিন অহিফেন কিংবা গঞ্জিকা আরামদায়ক নয়। সেইজন্য মত্তপানের জন্য গোবর্ধন লালায়িত হয়। জীবন আসিয়া পরামর্শ দেয়—গণিকাগৃহে যাইয়া মত্তপান করা প্রশস্ত। গোবর্ধনকে সে বলে,—‘আমি গরাণহাটার বাড়ীতে একটি মেয়েমানুষ দেখিয়াছি, অতি চমৎকার, শালীর কি বাহার, শালীকে দেখলে মূনির মন ভুলে যায়!’ যথাসময়ে তাহারা গরাণহাটার খুকুমণি বেশার গৃহে আসিয়া উপস্থিত হয়। পূর্বে সংবাদ পাইয়া হরিহরবাবুও ভৃত্যের সহিত সেখানে যাইয়া আবির্ভূত হইলেন। গোবর্ধনের সঙ্গিগণ পলায়ন করিল। গোবর্ধনকে তিনি অত্যন্ত নির্দয়ভাবে প্রহার করিলেন। কিন্তু তাহাতেও কিছু ফল হয় না। গোবর্ধনের সারাগাত্রে বেদনা। গঞ্জিকা সেবনে শারীরিক বেদনা লাঘব হয়—বন্ধুদিগের হিতাকাঙ্ক্ষায় গোবর্ধন গঞ্জিকা সেবন করে এবং পুনরায় গণিকাগৃহে যাইবার সঙ্কল্প করে। অধঃপতন চরমে পৌছাইল। একদা গণিকাগৃহে মারামারির স্থযোগে গোবর্ধন তথা হইতে একখানি মূল্যবান শাল চুরি করিয়া আনে এবং বন্ধুদিগের নিকট নিজের কৃতিত্ব প্রকাশ করে। পিতা ও মাতা পুত্রের জন্য সর্বদা আক্ষেপ করেন। হুচিন্তায় পিতা হরিহরবাবুর দেহ ও মন ভাঙ্গিয়া পড়িল। তিনি একদা দেহত্যাগ করিলেন। গোবর্ধন অগ্নিশোচনা এবং আক্ষেপ করে।

দীনবন্ধু মিত্রের ‘সধবার একাদশী’র দ্বারা অন্তরঙ্গ করিয়া ক্রমাবনতির পথে অগ্রসর হইতে হইতে বাংলা প্রহসন যে কত নীচস্তরে আসিয়া সেদিন পৌছিয়াছিল, ইহা তাহারই প্রমাণ।

সেই বৎসরই হীরালাল ঘোষ কর্তৃক রচিত ‘রোকা কডি চোকা মাল’ নামক নাটকে হিন্দুবিবাহে পাত্রপক্ষের পণপ্রথা গ্রহণ লইয়া কটাক্ষ করা হইয়াছে।

গোবরডাক্ষার রাখালচন্দ্র রায়ের কন্যা বয়স্কা। বিবাহের অত্যন্ত বাধা। কারণ, পাত্রপক্ষ সাধ্যাতীত অর্থ প্রার্থনা করে। একদা ঘটক আসে। খাঁটুরা নিবাসী বসন্ত ঘোষ তাঁহার পুত্রের বিবাহ দিতে ইচ্ছা করেন। তিনি ঘটককে বলিয়া রাখিয়াছেন—‘বর দেখে দরদস্তুর হলে তারপর গিয়ে দেখে আসব— নইলে শুধু হাঁটাইটি করে কি হবে!’ রাখালবাবু বিপদে পড়েন। অর্থাভাবে তিনি দত্তপুকুরের বসু এবং বারাসতের মিত্রের সম্পর্ক হাতছাড়া করিয়াছেন। ইচ্ছাপুরের একজন বুদ্ধ পাত্রের পক্ষ হইতে অবশ্য তাঁহার সাধ্যের অতিরিক্ত অর্থ চাহে নাই। কিন্তু তাঁহার স্ত্রীর ইহাতে যথেষ্ট আপত্তি আছে। বসন্ত ঘোষের গৃহে রাখালবাবু যাইয়া উপস্থিত হন এবং পাত্র দেখিবার আকাঙ্ক্ষা জ্ঞাপন করেন। বসন্তবাবু বলেন,—‘আগে ইদিক্কার না চুকলে ছেলে আনবো না, ক্রমে ক্রমে পাশ করে এখন আউট হয়ে বসেছে, ওর দর কত, ওকে কি হট্ বলতেই যাকে তাকে দেখান যায়?’ বসন্তবাবু রাখাল বাবুকে একটি তালিকা দেন এবং বলেন,—‘এই ফর্দটা নেও, এতে রাজী হও তো ছেলে দেখাবো।’ ‘আগে বাজারটা দেখে আসুন, পরে দরদস্তুর করবেন।’ একটি অভিসন্ধি গ্রহণ করিয়া রাখালবাবু ইহাতে রাজী হন। তখন বসন্ত পূর্বকৃত দুর্ব্যবহারের জন্য মার্জনা ভিক্ষা করেন এবং বিবাহের দিন স্থির হয়। গৃহের ভৃত্য মুহুহাস্তে চিন্তা করে—‘এ বাপ বেটার চেয়ে আমি বিদ্বান আছি, আমার বে দিলেন না কেন!’ বিবাহের দিন বসন্তবাবু আসিয়া প্রথমেই রাখালবাবুর নিকট প্রাপ্য অর্থ প্রার্থনা করেন। রাখালবাবু তাঁহাকে কিছুক্ষণ অপেক্ষা করিতে বলেন। যথাসময়ে রূপবতী কন্যাকে তিনি তাঁহার সম্মুখে আনিয়া বলিলেন যে, ‘কন্যাটি ব্যতীত অপর কিছু দিতে তিনি অক্ষম।’ বসন্তবাবু ক্রুদ্ধ হইয়া তৎক্ষণাৎ পাত্রটিকে টানিয়া লইয়া যাইতে চাহিলেন। কন্যার রূপমুগ্ধ হইয়া পাত্রটি বাঁকিয়া বসিল। অবশেষে বরকর্তার তীব্র অমত সত্ত্বেও রাখালবাবুর কন্যার সহিত পাত্রের বিবাহ হইয়া গেল।

নাট্যসাহিত্যের সমগ্র মধ্যযুগ ব্যাপিয়া যে এই বিষয়ক অসংখ্য নাটক রচিত হইয়াছে, ইহাতে তাহাদেরই ক্ষীণ প্রতিধ্বনি মাত্র শুনা যায়।

যৌথ পরিবার হইতে বিচ্ছিন্ন হইবার ফলে নূতন নাগরিক জীবনে যে নূতন

করিয়া পারিবারিক সম্পর্ক স্থাপিত হইতেছিল, তাহাই ভিত্তি করিয়া ১৮৮১ সনে হরিপদ চট্টোপাধ্যায় ‘পিণ্ডদান’ নামক প্রহসন রচনা করেন। প্রহসনটির বিষয় খ্রীসর্বস্বতার পরিণাম। কাহিনীটি এই—

নিত্যানন্দ গোস্বামী জ্ঞেয় ব্যক্তি। সত্য ঘটনাকে জ্ঞী মিথ্যা বলিয়া বর্ণনা করিলে তাহাই সে বিশ্বাস করিয়া লয়। জ্ঞীর নিকট নিতান্ত অবিশ্বাস্ত উক্তি শুনিয়া সংশয় প্রকাশ করিলে জ্ঞী কপট অভিমান করে। সুতরাং নিত্যানন্দকেও তখন বাধ্য হইয়া তাহা বিশ্বাস করিতে হয়। সাধারণের জ্ঞেয় বলিয়া বিদ্রুপে সে দুঃখিত, কিন্তু জ্ঞীর মৌখিক প্রেমোচ্ছ্বাসে সে দুঃখ ভাসিয়া যায়। নিত্যানন্দ একদা কর্মব্যপদেশে বাধ্য হইয়া প্রবাসে যাইবে স্থির করিল। জ্ঞী তাহার সহিত যাইতে চাহিল। নিত্যানন্দ লোকলজ্জাবশে তাহাকে বুঝাইয়া নিবৃত্ত করিল। জ্ঞীকে বলিল, বন্ধু বিনয় তাহার দেখাশুনা করিবে, কোনও চিন্তা নাই। নিত্যানন্দ চলিয়া গেল, বাড়িতে রহিল নিত্যের পিসীমা এবং জ্ঞী বিনোদ। পূর্ব হইতেই বিনোদের সহিত বিনয়ের অবৈধ প্রেম জন্মিয়াছিল। নিত্যানন্দের অমুপস্থিতিতে তাহাদের সুরবিধা হইল। কয়েকদিন পর নিত্যানন্দ প্রত্যাবর্তন করিল। তখন বিনোদ ও বিনয় প্রেমালাপে ব্যস্ত ছিল। নিত্যানন্দের সাড়া পাইয়া বিনোদ বিনয়কে পাশের চোরকুঠরিতে লুকাইয়া রাখিল। অন্ধকার ঘর। জ্ঞীর মুখচন্দ্র দেখিবার জ্ঞাত ব্যাকুল নিত্যানন্দ প্রদীপ জালিতে বলে, এমন সময় চোরকুঠরীর দিক হইতে ভৌতিক স্বরে কেহ যেন জল চাহিল। বিনোদ স্বামীকে বলিল, স্বামীর অমুপস্থিতিতে প্রতিদিন এরূপ ভৌতিক উপদ্রব চলিতেছে। নিত্যানন্দ জ্ঞীর সাহসের প্রশংসা করিল; কিন্তু নিজে অত্যন্ত ভীত হইয়া পড়িল। বহুকষ্টে সাহস সঞ্চয় করিয়া ভূতরূপী আত্মগোপনকারী বিনয়কে প্রণয় করিয়া জানিতে পারিল যে, ভূত স্বয়ং তাহার পিতা হরানন্দ। শুনিয়া সে চমকিত হইল। গৃহে সাবিত্রী চতুর্দশীত্রয় উপলক্ষে প্রাপ্ত একটি ডাব ছিল। তাহা ভূতকে পান করিতে দিল। ভূত তাহা পান করিয়া তাহাতে প্রস্রাব করিয়া নিত্যকে তাহা প্রসাদ বলিয়া পান করিতে বলিল। নিত্য মুখ বিকৃত করিয়া তাহা পান করিল, কিন্তু অগ্ন্যপ্রকার সন্দেহ তাহার মনে প্রবেশ করিল না। পিণ্ডদানের উদ্দেশ্যে তৎক্ষণাৎ নিত্যানন্দ গয়ায় যাইবার জ্ঞাত প্রস্তুত হয়। জ্ঞী পুনরায় স্বামীর বিচ্ছেদের আশঙ্কায় ক্রন্দনের ভাগ দেখায়। তখন নিত্যানন্দ জ্ঞীর হস্তে একশত টাকা প্রদান করিয়া অতি সামান্য পাথেয় লইয়া গয়ায় যাত্রা করিল। বিনোদও যথারীতি স্বামী-প্রদত্ত একশত টাকা পাথেয় করিয়া বিনয়কে লইয়া

দেশান্তরে গমন করিল। গৃহে প্রত্যাবর্তন করিয়া নিত্যানন্দ নিজের বুদ্ধি ও ভাগ্যকে ধিক্কার দেয় এবং অহুশোচনা করে।

স্বীশিক্ষা-বিষয়ক অমৃতলাল বসুর মতবাদের প্রতিধ্বনি করিয়া ১৮৮৫ সনে রাখালদাস ভট্টাচার্য ‘স্বাধীন জেনানা’ নামক প্রহসন রচনা করেন। স্বীশিক্ষার ‘কুফল’ লইয়া প্রহসনটি রচিত। কাহিনীটি নিম্নরূপ—

গৃহিণীর অলঙ্কার বিক্রয় করিয়া এবং পিতার নিকট হইতে অর্থ সংগ্রহ করিয়া নেপাল একটি প্রেস কিনিয়াছে। যথারীতি সে একটি সংবাদপত্রও প্রকাশ করিয়াছে। কিন্তু ইহাতে তাহার আর্থিক লাভ অপেক্ষা ক্ষতিই হয়। কখন কখন সে চোগা চেন ধারণ করিয়া টাউন হলের সভায় যায়। এ সকল পোষাকের ব্যবস্থা ধারকর্জ দ্বারা সম্পন্ন হইয়াছে। সে বলে,—‘এখন কার্য চাই—কেবল কার্য—কার্য—কার্য। তবেই দেখিবেন আমরা আবার উন্নত হ’ব। এখন একটা এজিটেশনের বড় দরকার হয়েছে।’ প্রতিবেশী বীরেশ্বর যখন বলেন—পূর্বে নিজ মাতাপিতাকে ও নিজ গৃহ ইত্যাদি দেখাশুনা আবশ্যক, তখন নেপাল বীরেশ্বরের ছায় দেশীয় ব্যক্তিগণের ‘স্কাক্রিফাইসিং স্পিরিটে’র অভাবের উল্লেখ করে। নেপালের স্ত্রী হেমাস্বিনী শিক্ষিতা। নেপাল তাঁহাকে স্ত্রীস্বাধীনতা বিষয়ক পুস্তক পাঠ করিতে দেন। স্বাধীন হেমাস্বিনী ফলে স্বশ্রমতাকে অযথা তিরস্কার করেন; প্রতিবেশী কালীপদবাবুর সহিত সাক্ষাৎভ্রমণ করেন; এবং স্বামীস্ত্রীর ‘equality of right’কে মূল্য দিয়া চলেন। নেপাল ‘ফেমিন ফাণ্ডের’ গচ্ছিত অর্থ লইয়া স্ত্রীর বিলাতী পোষাক তৈয়ারী করিয়া দেয়। পুত্রবধূর গতিবিধি অশোভন বলিয়া উল্লেখ করিতে গিয়া পিতা রামকুমার পুত্র কর্তৃক তিরস্কৃত হন। পিতা নেপালকে ত্যাজ্য পুত্র করিতে চাহেন। নেপালের মাতা মোহিনী তাহাতে দুঃখিত হন এবং কিছুদিন অপেক্ষা করিতে পরামর্শ দেন। এদিকে নেপালের চারিদিকে ঋণ। পাওনাদার সিদ্ধেশ্বর দুই হাজার টাকা চাহিতে আসিয়া ব্যর্থকাম হয় এবং আদালতের ভয় দেখাইয়া চলিয়া যায়। নেপাল স্ত্রী হেমাস্বিনীর নিকট অর্থ প্রার্থনা করিলে হেমাস্বিনী বলেন—কালীপদবাবুর সহিত তাঁহার অনেক কার্য আছে, এ সকল তুচ্ছ বিষয়ে দৃকপাত করিবার মত সময় তাহার নাই। কালীপদবাবু আসিলে তাঁহার সহিত হেম উচ্চানে ভ্রমণ করেন। তিনি কালীপদবাবুর সহিত ‘পবিত্র প্রণয়ে’র প্রসঙ্গ লইয়া আলোচনা করেন। হেম বলেন, সাহেবী সমাজে চুশন দোষের নয়। কালীপদবাবু বলেন, ‘আমাদের

সোসাইটিতে এটা introduce করবার চেষ্টা করা উচিত।' Utilitarianism-এর দোহাই দিয়া হেম বলেন যে, মানবসমাজে 'happiness'এর amount বৃদ্ধি করিবার জন্য স্ত্রীপুরুষের অবাধ মিলন আবশ্যিক। হেম কালীপদবাবুকে 'নির্জন গ্রোভের' ভিতরে লইয়া যায়। নেপাল অলঙ্ঘ্য সকল ঘটনা লক্ষ্য করে। কারাবাসের ভয়ে নেপাল পুনরায় স্ত্রীর গহনা প্রার্থনা করিলে স্ত্রী বলেন, 'Femaleএর sacred bodyতে assault' করিলে অভিযুক্ত হইতে হইবে।' ইতিমধ্যে কালীপদবাবু আসিয়া বলেন, 'আপনার স্নায়ু দৈত্যের হস্তে কখনই আমার দুর্বল female friendকে রেখে যেতে পারি না।' নেপাল বাধা দিতে আসিলে নেপাল প্রহৃত হয় এবং কালীপদবাবু ও হেমাস্বিনী পলায়ন করেন। নেপাল তখন স্ত্রীশিক্ষার বিষয় ফল সন্দর্শন করিয়া আক্ষেপ করে।

যে সকল বাধা বিপত্তি ও বিরূপ সামাজিক মনোভাবের বিরুদ্ধে সংগ্রাম করিয়া স্ত্রীশিক্ষা এ দেশের সমাজে প্রতিষ্ঠা লাভ করিয়াছে, ইহার মধ্য হইতে তাহার কিছু পরিচয় পাওয়া যাইবে। অমৃতলালের প্রহসনগুলির মত ইহাও বাংলাদেশে স্ত্রীশিক্ষা প্রচারের ইতিহাস রচনার প্রয়োজনীয় তথ্যাদিতে পরিপূর্ণ।

নব্যশিক্ষিত বাঙ্গালী যুবকের এক অতিরঞ্জিত চিত্র বর্ণনা করিয়া ১৮৮৬ খ্রীষ্টাব্দে রাখালদাস ভট্টাচার্য 'স্বকচির ধ্বজা' নামক প্রহসন রচনা করেন। ইহার কাহিনী এই—

বাঙ্গাল গিরিধারীর পুত্র লালচাঁদ আধুনিক যুবক হইয়াছে। স্ত্রীকে সে পছন্দ করে না; কারণ, সে accomplished নয়, 'gentlemanএর societyতে move' করিতে পারে না। লালচাঁদ বলে, 'আজকালকার দিনে wife নিয়েই পসার।' 'wifeএর জোরে' বড় বড় associationএর member হওয়া যায়, secretary হওয়া যায়, 'social movementএ leading part' লওয়া যায়। লালচাঁদ আক্ষেপ করে, স্ত্রী সামাজিক এবং প্রগতিশীল হইলে এতদিনে সে C. I. E সমেত রাজা উপাধি পাইত। ব্রাহ্ম বন্ধু চারু স্ত্রীকে 'divorce' করিতে পরামর্শ দেয়। বলে, তাহাদের সমাজে 'a mere girl of twenty five' আসিয়াছে। তাহার সহিত লালচাঁদের বিবাহের ব্যবস্থা করা যাইবে। সমাজের আচার্য পরিণয়ের বিষয় যখন জানিলেন, তখন তাহা সাগ্রহে অমুমোদন করিলেন। উকিল প্যারী যখন বলেন, পরিণীতা স্ত্রীকে ত্যাগ করিতে হইলে তাঁহার নামে মিথ্যা কলঙ্ক আনিতে হইবে, তখন আচার্য 'বিবেক' এবং 'কর্তব্য' ও 'বিবেকবুদ্ধি'তে প্রণোদিত

হইয়া উকিলের উচ্ছসিত প্রশংসা করেন। আচার্য ধনী লালচাঁদের নিকট হইতে কিছু অর্থের প্রত্যাশী হইয়া সমাজে তাহাকে ভিড়াইতে চাহেন। কয়েকটি সমাজসম্পর্কিত ব্যয়ের নিমিত্ত অর্থের প্রতিশ্রুতিও তিনি লালচাঁদের নিকট হইতে আদায় করিলেন। লালচাঁদের বন্ধু বা সমাজভ্রাতাকে জিজ্ঞাসা করিয়া স্মৃতি জানিতে পারে যে, লালচাঁদের প্রচুর অর্থ আছে, কিন্তু সে অশিক্ষিত। স্মৃতি তাহাতে বিচলিত হয় না। সে লালচাঁদকে যোগ্য করিয়া লইবে। স্মৃতি বিবাহিত। বঙ্গ এবং গ্রাম্য কালাচাঁদ তাহার স্বামী। চারু তাহাকে ত্যাগ করিতে বলে। স্মৃতি তাহাতে স্বীকৃত হয়। কারণ, কালাচাঁদের নিকট হইতে অর্থদোহন সমাপ্ত হইয়াছে। কালাচাঁদ স্মৃতির জ্ঞা জাতি ও কুল ছাড়িয়াছিল। কালাচাঁদ অল্পশোচনা করিয়া বিদায় গ্রহণ করে। লালচাঁদ নিজগৃহে সমাজের ভ্রাতাভগ্নীদিগকে নিমন্ত্রণ করে। তাহাদের নৃত্যগীত সমাপ্ত হইলে স্মৃতিকে সে ব্যক্তিগতভাবে বলে—বিবাহে তাহার পিতার অমত; সুতরাং মূল্যবান দ্রব্যাদিসহ সে স্মৃতির গৃহে আশ্রয় লইবে। স্মৃতি সানন্দে রাজী হয়। পিতা লালচাঁদের ষড়যন্ত্র বুঝিতে পারিয়া তাহাকে তিরস্কার করেন। লালচাঁদ শূন্য হস্তে স্মৃতির গৃহে আসিয়া উপস্থিত হয়। স্মৃতির আশা ভঙ্গ হইল—কারণ, পিতার সম্পত্তির অধিকার হইতে লালচাঁদ বঞ্চিত হইয়াছে। পরন্তু সে কিছুই সঙ্কে করিয়া আনে নাই। স্মৃতি তাহাকে প্রত্যাখ্যান করে। ক্রুদ্ধ লালচাঁদ আচার্যের নিকট প্রদত্ত অর্থ ফেরৎ চাহে, কিন্তু আচার্য তাহা প্রত্যর্পণ করিতে অস্বীকৃত হন। স্মৃতি তাহাকে নির্বিবাদে গৃহে ফিরিতে উপদেশ দেয়। লালচাঁদ তাঁহার বঙ্গ ও গ্রাম্য পিতার নিকট নিজের বুদ্ধিহীনতা স্বীকার করে।

প্রহসনটি আনুপূর্বিক চিত্র-সর্বস্ব নহে। ইহার মধ্যে ঘটনার জটিলতা সৃষ্টি করিয়া নাটকীয় গুণ বিকাশের প্রয়াসও দেখা যায়। কিন্তু তাহার কোন কার্যকর প্রভাব অনুভব করা যায় না।

বিজ্ঞানশিক্ষা তথা উচ্চশিক্ষা মানুষকে কিরূপ ‘বিকৃত’ করিতে পারে, ১৮৮৭ সনে সুরেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় কর্তৃক রচিত ‘বিজ্ঞানবাবু’ প্রহসনটির মধ্যে তাহা দেখান হইয়াছে।

গৌরহরি মুখোপাধ্যায় কলিকাতার জনৈক ধনাঢ্য ব্যক্তি। তাহার একমাত্র পুত্র মাখন বিজ্ঞানে এম-এ. পাশ করিয়া বিজ্ঞান পাগল হইয়া গিয়াছে। তাহার ‘বামহস্তে শিক্ বাঁধা, দক্ষিণ হস্তে Ganot, চক্ষে চশমা পরা।’ পিতাকে সে কৈফিয়ৎ স্বরূপ বলে যে, জীবনের অটল স্থায়িত্বহেতু সে অর্ডার দ্বারা লৌহ নির্মিত

শিক আনাইয়া non-conductor হইয়াছে। ইহার কারণ এই—‘সদাই বিজ্ঞানের চর্চা করলে মানুষের শরীর থেকে electricity বহু পরিমাণে নির্গত হয়ে যায়। যাতে Volatile আর একটা পদার্থ surcharged with electricity এসে হঠাৎ আপনার শরীরে enter করতে না পারে, তারই জন্ত এই conductor ; এতে শরীরের সঙ্গে আর frictional electricity ওয়ালা আর একটা bodyর সঙ্গে যাতে সদাই equilibrium থাকে তারই জন্ত Scienceএ এই conductor বাঁধার প্রথা প্রচলিত আছে।’ আমেরিকার Voxleyও নাকি ইহা অনুমোদন করেন। চশমা সম্পর্কে তাহার কৈফিয়ৎ—‘বিজ্ঞানের ভিতর, আর কেবল বিজ্ঞানের ভিতরেই বা কেন, সমস্ত উচ্চশিক্ষার ভিতর যে অতি minute particles আছে, যা আমাদের naked eyeতে দেখতে পাওয়া যায় না, তা দেখবার জন্ত চশমা ব্যবহার করা চাই।’ পিতা বলেন, যাহাদের অর্থ নাই—তাহারা পেটের চিন্তার জন্ত বিজ্ঞান পড়ে। মাখনের জমিদারী দেখাশুনা করাই উচিত। মাখন বলে, বিজ্ঞান শিক্ষা করিলে শুধু জমিদারী নয়, পৃথিবীও শাসন করিতে পারিবে। পুত্রের এই সকল ব্যবহার দেখিয়া পিতার দুশ্চিন্তা হয় ; কারণ, মিতাক্ষরা মতে উন্নাদ-পুত্র সম্পত্তির অধিকারী হয় না। মাতা চন্দ্রমুখী লক্ষ্য করেন, রাত্রে ঘুমের ঘোরে পুত্র ‘পটাস, পটাস’ করে এবং ‘বিয়েন, বিয়েন’ বলিয়া চীৎকার করে। চন্দ্রমুখীর ধারণা, মাখন ‘বিয়েন’ ( বিজ্ঞান ) নাম্নী কোনও জ্বীলোকের প্রেমাশক্ত। দাসীরও ধারণা মাখন গোপনে বিবাহ করিয়াছে ; কারণ, বিবাহিতা জ্বীলোকের ন্যায় দাদাবাবুও লৌহধারণ করিয়াছে। যাহা হউক, মাখনের বিবাহের বিষয়ে সকলে নিরাশ হয়। বিজ্ঞানবিদ্ মাখনের অঙ্ক সমর্থক নগেনবাবু। তিনি তাঁহার পিতার ডাক্তারী কার্য চালান, পত্রিকা সম্পাদনাও করেন। তিনি বলেন, ‘বকলমে ডাক্তারী করি, বাপকে ডাকলে নিজে যাই।’ সম্পাদনাতে—‘স্বকলম অগেঙ্কা ব-কলমে আমার বড় জোর ! কিন্তু কপির বড় অভাব। সর্বভুক্ত মূল্যায়নকে তুষ্ট করা বড় দায়।’ শনিবারে পত্রিকা প্রকাশিত হইবে। কম্পোজিটার আসিয়া কপি প্রার্থনা করে। দিশাহারা নগেন অবশেষে নিজের উচ্চশিক্ষিতা জ্বীকে সম্পাদনার ভার দেন। জ্বী সানন্দে রাজী হন, কিন্তু কার্যক্ষেত্রে অনুবিধা বোধ করেন। ইতিমধ্যে জনৈক অর্থপুস্তক রচয়িতা তাহার পুস্তক ছাপাইবার জন্ত প্রেসে দিলে নগেনের জ্বী তৎপ্রদত্ত অর্থপুস্তকের পাণ্ডুলিপি পত্রিকায় প্রকাশের জন্ত কম্পোজিটারকে দেন এবং স্বস্তিলাভ করেন। নগেনের জ্বী হেমন্তকুমারী মাখনের সংস্পর্শে

আসিয়া মাখনের প্রতি আকৃষ্ট হন। হেমন্ত মাখনের সহিত সাক্ষাৎসাক্ষণ করেন, কারণ, শিক্ষিতা হইয়া শিক্ষিতকেই পছন্দ করা উচিত। তাঁহারা পরস্পর বিবাহের পরামর্শ করেন। হেমন্ত বলেন, ‘এ স্বীকারেও একটা সুন্দর contract আছে, সেই contract অনুসারে আজ আমি Mackenzie Lyall এর highest bidder এ আমার দেহ বিক্রয় করবো; যদি আপনার মত ক্রোতা পাই, I would be only happy. মাখন ইহাতে উৎসাহিত হয়। উকিল রামকান্ত পরামর্শ দেয়; বলে, বিধবা বিবাহ আইনে নিষিদ্ধ, কিন্তু সধবা বিবাহ সম্পর্কে কিছু উল্লেখ নাই, সুতরাং তাহা আইনসিদ্ধ। সধবা বিবাহ বিজ্ঞানসম্মত কিনা, তাহা জানিবার জ্ঞান আমেরিকার Dr. R. Voxleyকে তার করিয়া তাঁহার নিকট হইতে মাখন অনুমোদন পায়। ইতিমধ্যে পত্রিকায় সংবাদের পরিবর্তে অর্থ-পুস্তকের বিষয় প্রকাশিত হইলে নগেন হেমন্তের নিকট তাহার কৈফিয়ৎ চাহে। হেমন্ত বলেন, তিনি বর্তমানে সম্পাদক নহেন; কারণ, তিনি মাখনের বিবাহিতা স্ত্রী। পত্রিকা সম্পর্কে তাঁহার কোনও দায়িত্ব এখন নাই। অর্থপুস্তক লেখক আসিয়া নগেনকে এই অবিবেচনার জ্ঞান তিরস্কার করিলে নগেন বলে, তিনি তাঁহার ‘বই’ হারাইয়াছেন, কিন্তু সে নিজে হারাইয়াছে তাহার ‘বো’।

স্ত্রী-শিক্ষার মত বিজ্ঞান-শিক্ষাও যে সেদিন সমাজ-নিন্দার কারণ হইয়াছিল, ইহার মধ্যে সেই রক্ষণশীল মনোভাবই প্রকাশ পাইয়াছে।

ইহার দুই বৎসর পর স্বরেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় টাইটেলের মোহ মাহুষকে কতখানি দুর্দশার পথে লইয়া যায়, ‘টাইটেল না ভিক্ষার ঝুলি’ নামক এই গ্রন্থনটি রচনা করিয়া তাহাই দেখাইয়াছেন। কাহিনীটি এই—

জমিদার মহেন্দ্র রায় অর্থব্যয় করেন বটে, কিন্তু অযথা অর্থব্যয় করেন না। পিতামাতার নামে অতিথিশালা নির্মাণ কিংবা শ্রাদ্ধে সামাজিক ভোজ দেওয়া ইত্যাদি বিষয়ে তাঁহার ভীষণ আপত্তি। কারণ, তাহাতে নিজের খ্যাতি হয় না। প্রতিটি মাহুষের উচিত নিজ নিজ উন্নতি বিধান করা। অর্থ সন্ধ্যায়ের উপায় প্রসঙ্গে তিনি বলেন—‘উপায় Title পাওয়া, Leveaতে যাওয়া, Ball and supper এ হাওয়ার ন্যায় মেমদিগের সঙ্গে নৃত্য করা।’ তিনি বলেন, সাধারণ লোকেরা দয়ালু বলিয়া তাঁহার মাতাপিতার নাম করে বটে, কিন্তু সংবাদপত্র মহলে কিংবা সাহেব মহলে তাঁহার যথেষ্ট খ্যাতি আছে। ইহাতেই প্রকৃত খ্যাতি হয়। মহেন্দ্র রাজা উপাধির জ্ঞান পাগল হইয়া উঠেন। দাসীর ভাষায়,—‘কর্তা পাগলা কুকুরের মত ছুটে ছুটে বেড়াচ্ছে।’ মহেন্দ্র খ্যাতি



পাইবার আশায় সর্বত্র ‘দান’ করিয়া বেড়ান। বিষয় আশয় এবং সঞ্চিত অর্থ নিঃশেষিত হয়। গৃহিণীর গহনাও বন্ধক পড়ে; সরকার মহাশয় ভীত হইয়া ভাবে—‘একি উপাধি, না সমাধি।’ ক্রমে ক্রমে বসতভিটাও বন্ধক পড়ে। এইরূপ দীন অবস্থায় একদিন সরকার হইতে রাজাবাহাদুর সম্মান তিনি পাইলেন। কিন্তু তাহাতে তাঁহার দুর্দশা আরও বাড়িল। তিনি রাজা হইয়াছেন শুনিয়া অনেকে চাঁদার খাতা লইয়া তাঁহার নিকট উপস্থিত হইল। রাজা প্রমাদ গণিলেন। একদিকে তাঁহার রাজা উপাধির সম্মান, অন্যদিকে ঋণ। পরে দিবেন বলিয়া প্রতিশ্রুতি দিয়া রাজা সে যাত্রা রক্ষা পান। কিন্তু আহাও জুটে না। বেতনের অভাবে দাসদাসী বিদায় লইয়াছে। অথচ রাজা হইয়া চাকুরীর দরখাস্ত করিতে তিনি লজ্জা পান। অবশেষে বন্ধুর রূপায় অর্থাগমের একটি উপায় হয়। বর্ধমানের দুর্ভিক্ষের প্রতিকারে গঠিত **Famine Relief Fund** এর **Chairman** হন। বিভিন্ন স্থান হইতে তাঁহার নিকট প্রচুর অর্থ আসে। তিনি মিথ্যা হিসাব দেখাইয়া তাহা দিয়া সাংসারিক খরচ চালান। এরূপ ভাবে দিন কাটে। তাঁহার ভাষায়—‘**Charity begins at home**’। কিন্তু অবশেষে তিনি তহবিল তছরূপের অভিযোগে ধরা পড়েন। কনেষ্টবল প্রহার করিতে করিতে বলে—‘ভদ্র হোকে কম্পানিকা রাজা হোকে, যো আদমি ঠক্‌লাতা উন্‌কো ভদ্র কোন বোলতা; উত চামার ছায়।’ কনেষ্টবলের প্রহার খাইতে খাইতে রাজাবাহাদুর মহেন্দ্র রায় নিতান্ত কাতর ভাবে দর্শকদিগকে টাইটেলের মোহ সম্পর্কে সাবধান করিয়া যান।

বাংলা নাট্যসাহিত্যের মধ্যযুগের অবসান-কালে কত অকিঞ্চিৎকর বিষয় লইয়াও যে নাটক এবং প্রহসন রচিত হইয়াছে, হরিহর নন্দী রচিত ‘ছাল নাই কুকুরের বাঘা নাম’ প্রহসনখানিতে তাহাই দেখা যায়। নামকরণ স্বভাবের বিপরীত হইলে তাহা হাস্যকর হয়। প্রহসনটির মধ্যে এরূপ দুইটি দৃষ্টান্ত দেখান হইয়াছে। কাহিনীটি এই—

রসিকবাবু প্রকৃতই রসিক ব্যক্তি। তিনি বাকী রাখিয়া রসকরাওয়ালার নিকট হইতে দ্রব্য লইয়া তাহার রসাস্বাদন করেন। রসকরাওয়ালার দরিদ্র। স্ত্রতয়াং প্রাপ্য মূল্যের জন্ম সে পুনঃ পুনঃ রসিকবাবুর নিকট যাতায়াত করে। অবশেষে সে বিরক্ত হইয়া ধৈর্য হারাইয়া ফেলে। বলে,—‘আরে বাবু ক্লেপ কেন, খাবার বেলা মনে ছিল না যে পরসা দিতে হবে।’ রসিকবাবু তাহাকে

প্রহার করেন। লোকটিও শাসাইয়া বলে যে, তাহার প্রাপ্য সে আদায় করিয়া ছাড়িবে। অবশেষে রসিকবাবুর জনৈক বন্ধুর মধ্যস্থতায় আপোষ ঘটে। এখানে রসিক নামকরণটি যেন তাঁহার স্বভাবটিকে বিজ্ঞপ করিতেছে। দ্বিতীয় দৃষ্টান্তটি অপেক্ষাকৃত উজ্জলভাবে চিত্রিত হইয়াছে। অক্ষপুত্রের নাম পদ্মলোচন রাখিলে যেমন তাহা সাধারণের নিকট হাস্তকর হয়, ঠিক তেমনই হাস্তকর হয় কেহ যদি পুত্রের নাম বিজ্ঞাধর রাখিয়া তাহাকে অশিক্ষিত রাখেন। দাশুবাবু তাঁহার কন্যার বিবাহ দিতে ইচ্ছুক। ঘটক একটি ‘বর’কে আনিয়া উপস্থিত করিল। তাহার নাম বিজ্ঞাধর দে। তাহাকে যথারীতি অতি সহজ কতকগুলি প্রশ্ন করা হয়—বিজ্ঞার পরিচয় জানিবার জন্ত। বর একটিরও উত্তর দিতে পারে না। ঘটক বলে, ‘মহাশয়, সময়গতিকে নিতান্ত বিজ্ঞলোকও হতবুদ্ধি হইয়া পড়ে।’ দাশুবাবুর বন্ধু রামকান্ত ঘটককে বলেন,—‘মহাশয়, আপনি যেন আব কথা বলেন না, আপন মুখচন্দ্র মেঘমণ্ডলে ঢেকেছে আপনি যেরূপ বলেছিলেন, তাতে সকলের মনেই বিশ্বাস হয়েছিল যে ছেলেটি বোধহয় বি. এ.-ই-হবে; তা এখন প্রত্যক্ষই প্রমাণ পাওয়া গেল।’ অপর বন্ধু গোপাল বলেন,—‘এয়ে দেখি ছাল নাই কুস্তার বাঘা নাম, বিজ্ঞা শূন্য নাম রেখেছেন বিজ্ঞাধর।’

দুইটি কাহিনীর মধ্যে একটি অথও যোগসূত্রের অভাবে ইহা কোনও বিষয়েই ঐক্য রক্ষা করিতে পারে নাই।

ধর্মের নামে ভণ্ডামির পরিচয় দিয়া মধুসূদন যে প্রশংসন রচনা করিয়াছেন, তাহারই স্বদূর প্রতিধ্বনিক্রমে যোগেন্দ্রনাথ চট্টোপাধ্যায়ের ‘ভণ্ড দলপতি দণ্ড’ নামক প্রশংসনখানি রচিত হইয়াছে। ভণ্ড দলপতি ও জমিদার হরিহর বাবুর দণ্ডপ্রাপ্তিই প্রশংসনটির বিষয়বস্তু।

হরিহরবাবু ধর্মধ্বজী ব্যক্তি। সন্ধ্যা আফ্রিক না করিয়া তিনি জলগ্রহণ করেন না। দেবদ্বিজের তাঁহার অচলা ভক্তি। কিন্তু অন্তরে অন্তরে তিনি ব্যভিচারী এবং অপরের অনিষ্টাকাঙ্ক্ষী। বিলাত-প্রত্যাগত বন্ধুকে গৃহে নিমন্ত্রণ করিয়া খাওয়াইবার অপরাধে প্রতিবেশী নন্দরামবাবুকে তিনি ‘একঘরে’ করিবার সঙ্কল্প করেন। মোসাহেব কেনারাম ও কোচওয়ান রহিমবক্স তাঁহার কুকর্মের সহায়। কিন্তু ‘একঘরে’ করিবার বিষয়েও হরিহর বাবুর দলে অল্পগত ব্যক্তির অভাব হইল না। নন্দরামবাবু বিপদে পড়িলেন। হরিহরের একটি ফিরিঙ্গী রক্ষিতা ছিল। তাহার নাম লুসি। ইংরাজী ভাষায় অনভিজ্ঞ হরিহরের ভাষাজ্ঞানের দৈন্য মোসাহেব কেনারামের প্রচেষ্টায় ঢাকা থাকে না। লুসি

তাহার একরূপ ইংরাজী গুনিয়া আনন্দ পায়, তবে অর্থ-লোভে সে তাহাকে সন্ধান করে। গোপনে লুসির সহিত ব্যভিচার এবং বাহিরে মালাজপ ও ধর্মকর্ম লইয়া তাঁহার দিন কাটে। বাঙ্গালী গণিকাদিগকে কার্তিকপূজা করিতে দেখিয়া লুসিরও কার্তিকপূজা করিবার বাসনা জাগিল। আধুনিক দ্রব্যাদি সহ অতি অনাচারে পূজা আরম্ভ হইল; পুরোহিত দক্ষিণাশ্বরূপ ত্রাণ্ডি লাভ করেন। পূজা শেষ হয় লুসির নৃত্যগীত ও মণ্ডপানের মধ্য দিয়া। ইতিমধ্যে প্রতিবেশী অনেকেই এই সকল গোপনীয় অনাচারের সংবাদ পাইয়াছিলেন। নন্দরামবাবু প্রতিশোধস্বরূপ হরিহরকে অপ্রস্তুত করিতে চাহিলেন। যখন উৎসবের আনন্দ চরম, সে সময় নন্দরামবাবু প্রতিবেশিগণের সহিত সদলবলে আসরে উপস্থিত হন এবং হরিহরবাবুকে অপ্রস্তুত করেন। হরিহরবাবুর ভণ্ডামির মুখোস খুলিয়া যাওয়ায় দণ্ড সম্পূর্ণ হয়।

বাংলা নাটকের সেই অধঃপতিত যুগেও যে দুই একখানি নাটকের মধ্যে নাটকীয় ঘটনা সংস্থাপনের কৃতিত্ব প্রকাশ পাইয়াছে, তাহা কালীপ্রসন্ন চট্টোপাধ্যায়ের ‘বৌ বাবু’ নাটকটি হইতেই বুঝিতে পারা যাইবে। ইহার মধ্যে চরিত্রসৃষ্টি সার্থক হয় নাই সত্য, কিন্তু কাহিনীটির একটি নাটকীয় পরিচয় যে ব্যর্থ হয় নাই, তাহাও অস্বাভাবিক করিতে পারা যায়। কাহিনীটি এই—

বিক্রমপুরের রামহরি মুখোপাধ্যায় পাট কাটে এবং অতি কষ্টে অর্থ উপার্জন করে। তাহার পুত্র রামকৃষ্ণকে লেখাপড়ার জন্ত কলিকাতায় পাঠাইয়াছে। তাহার আশা সে মাহুস হইয়া তাহার দুঃখ দূর করিবে। এদিকে কলিকাতায় রামকৃষ্ণ বিলাসিতার স্রোতে গা ভাসাইয়াছে। ইয়ার বন্ধুদিগের সহিত কনসার্ট পার্টি খুলিয়াছে। এখন তাহার নাম রমেন্দ্রকৃষ্ণ। ইহা ব্যতীত বিভিন্ন সমিতির সহিত সে জড়িত। সুরাসংহারিণী সমিতি শৌণ্ডিকালয়ের পাওনার ভয়ে অর্ধমৃত। তবে Native Progressing Club হইতে তাহার কিছু ব্যক্তিগত অর্থাগম ঘটে। বেশাদিগকে পতিত অবস্থা হইতে উদ্ধার করিবার জন্ত রামকৃষ্ণের মনে বাসনা জাগে। স্কুলের দারোয়ানকে ঘুষ দিয়া তাহার ঘরে একটি বেশাকে পুরুষবেশে আনাইয়া তাহার বন্ধু চারুর সহিত স্বয়ম্বরসভা অনুষ্ঠিত হয়। বেশা রামকৃষ্ণের কণ্ঠে মালা পরায়। রামকৃষ্ণ প্রেম ও জীবন লইয়া নাতিদীর্ঘ বক্তৃতা দেয়। রামকৃষ্ণ ওরফে রমেন্দ্রকৃষ্ণ চশমা ও চুরোটো ভয়ঙ্কর বাবু। গ্রাম্য পিতার পরিচয় দিতে যাইয়া সে বলে—‘One of our family servants.’ সে বহু বিবাহের বিরোধী, অর্থলোভে একটি বিবাহ

করিতে রাজী হইল। যদুবাবুর কন্যা বিনোদিনীর সহিত তাহার বিবাহ হইল। রামকৃষ্ণ মিথ্যা পরিচয়ে নিজেকে অতি অভিজাত ও শিক্ষিত বলিয়া পরিচয় দিয়াছে। ঘটক অর্থলোভে তাহাতে সহায়তা করিয়াছে। কিন্তু জামাতার অনাচারাদি দর্শনে যদুবাবু ক্ষুব্ধ হন এবং তিরস্কার করেন। শিক্ষিতা জ্যেষ্ঠ ঞ্চালিকা গ্রাম্য রামহরির লিখিত একটি পত্র চিৎকার করিয়া পাঠ করিয়া রামকৃষ্ণের আভিজাত্যের মুখোস খুলিয়া দান্তিক রামকৃষ্ণকে অপ্রস্তুত করেন। রামকৃষ্ণ তাহাতে ক্ষুব্ধ হইয়া চলিয়া যাইতে চায়, স্ত্রী বিনোদিনী বাধা দিতে গেলে তাহাকে পদাঘাত করিয়া চলিয়া যায়। বিনোদিনী মনোদুঃখে আত্মহত্যা করিতে গিয়াও আত্মহত্যা করিল না, নিরুদ্দিষ্ট হইল। বহুদিন পর কালনাথ গঙ্গাতীরে রুগ্ন অবস্থায় স্বামীর সহিত বিনোদিনীর সাক্ষাৎ হয়। এতদিন সে পথে পথে ভিক্ষা করিয়া এবং স্বামীকে খুঁজিয়া বেড়াইয়াছে। স্বামীরও যথেষ্ট প্রায়শ্চিত্ত হইয়াছে। অভিমানে বিকারের ঘোরে তাহার শিক্ষিতা স্ত্রীকে বলিল—‘আমি বাবু বো চাই না।’ বিনোদিনী বলে—‘আমি তোমার বাবু বো নই, তোমার বো বাবু! আমি তোমার বো বাবু!’ অবশেষে আনন্দাশ্রম মধ্যে উভয়ের মিলন হয়।

যে কোন বিষয় লইয়াই যে সেদিন নাটক রচিত হইতে পারিত, রাজকৃষ্ণ দত্ত রচিত ‘যেমন রোগ তেমনি রোবা’ নামক নাটকখানিই তাহার প্রমাণ।

বৈষ্ণবনাথ একজন নেশাখোর ব্রাহ্মণ। তাহার স্ত্রীটি তদুপযুক্ত। সর্বক্ষণ তাহাদের কলহ এবং প্রহারাদি চলে। প্রতিবেশী নিবারণ করিতে আসিলে ব্রাহ্মণী বলে, ‘খুসি, মারবে; তোর সে কথায় কায কি?’ প্রতিবেশী তখন যদি ব্রাহ্মণকে প্রহারকার্য চালাইয়া যাইতে অহুরোধ করে, তখন ব্রাহ্মণ বলে,—‘তা তোমার কথায় কখন হবে না, যখন মাতে ইচ্ছে হবে, তখন মারবো, ও আমার মাগ বৈ তোমার নয়।’ এইরূপে তাহাদের দাম্পত্য জীবন চলে। কিন্তু একদা একটি অঘটন ঘটয়া গেল। গ্রামান্তরের গোকুলবাবুর কন্যার বাকশক্তি নষ্ট হইয়া গিয়াছে। তাহার চিকিৎসকের অঙ্গসন্ধানে ব্রাহ্মণের গ্রামে হরি নামক এক ব্যক্তি আসিয়া উপস্থিত হয়। ব্রাহ্মণীর সহিত তাহার সাক্ষাৎ-কালে ব্রাহ্মণী তাহাকে বলে যে তাহার স্বামীই বোবার চিকিৎসক। স্বামী কিছুক্ষণ পরেই ফিরিবে। তবে তাহার সম্বন্ধে একটু সতর্ক হওয়া আবশ্যক। তাহার একটু আত্মবিশ্বাস আছে; অনেক সময় সে নিজে বৈষ্ণব কি না, তাহাও ভুলিয়া যায়। প্রহারে সাধারণত তাহার আত্মবিশ্বাসি দূর হয়। ব্রাহ্মণকে

জন্ম করিবার জন্ত ব্রাহ্মণী হরিকে এই কথা বলিল। যথাসময়ে ব্রাহ্মণ আসিল এবং হরি উদ্দেশ্য জ্ঞাপন করিলে সে বলিল যে সে ব্রাহ্মণ, বৈষ্ণব নয়। হরি ব্রাহ্মণীর উক্তি শ্রবণ করিয়া ব্রাহ্মণকে প্রহার করিল। উভয়সঙ্কট দেখিয়া ব্রাহ্মণ বৈষ্ণবপৈ গোকুলবাবুর কন্ঠার চিকিৎসায় রাজী হইল। কিছু পাথেয় সে হরির নিকট হইতে গ্রহণ করিল। গোকুলবাবুর কন্ঠা কাদম্বিনী মাতুলালয়ে পার্শ্ববর্তী গৃহের পুরন্দর নামক একটি যুবকের প্রেমাশক্ত। কিন্তু গোকুলবাবু গ্রামের বৃদ্ধ বিপত্নীক জমিদার মাধবচন্দ্র রায়ের সহিত কাদম্বিনীর বিবাহ দিতে ইচ্ছুক। কাদম্বিনী ভাবিল, পাগলামির ভাণ করিলে সকল প্রকার সম্বন্ধ ভাঙ্গিয়া যাইবে। সুতরাং কাদম্বিনীর এইরূপ করা ব্যতীত উপায় ছিল না। পুরন্দর অর্থ দ্বারা বৈষ্ণবনাথকে হাত করিল। সে নিজে বৈষ্ণবনাথের দ্রব্যবাহক সাজিল। চিকিৎসার পূর্বে বৈষ্ণবনাথকে তাহার বক্তব্য শিখাইয়া দিয়াছিল। বৈষ্ণবনাথ গোকুলবাবুকে বলিল, ঔষধ প্রয়োগে কাদম্বিনী একটি প্রার্থনা করিয়া কথা কহিবে। সে প্রার্থনা পূরণ করিলে তাহার বাক্শক্তি আর বন্ধ হইবে না। পত্নীদ্বারা পূর্বেই কাদম্বিনীকে শিখাইয়া রাখা হইয়াছিল যে চিকিৎসকের দ্রব্যবাহকই পুরন্দর। কাদম্বিনীকে ঔষধছিলে জলপান করাইলে সে দ্রব্যবাহককে বলিল, ‘তুমিই আমার পতি।’ গোকুলবাবু তখন সঙ্কটে পড়েন। অজ্ঞাতকুলশীল এক ব্যক্তির সহিত কন্ঠার কি করিয়া বিবাহ দিবেন! ইহা অপেক্ষা কন্ঠার বাক্শক্তি ফিরিয়া না আসা মঙ্গলের। অবশেষে বৈষ্ণবনাথের অচুরোধে পুরন্দরের সহিত কন্ঠার বিবাহ দিতে তিনি স্বীকৃত হন। জানা যায়, পুরন্দরও তাঁহার স্বজাতি এবং তাহার বংশমর্যাদাও কম নয়। চিকিৎসকবেশী ব্রাহ্মণ বৈষ্ণবনাথ গোকুলবাবুর নিকট হইতে একই সঙ্গে পুরোহিত বিদায়, ঘটক বিদায় ও বৈষ্ণব বিদায় গ্রহণ করিল। ব্রাহ্মণীও আত্মপ্রকাশ করিয়া তাহার কৃত্তি ব্যাখ্যা করে এবং গরদের একখানি শাড়ী ও দশটি মুদ্রা আদায় কবিয়া ছাড়ে।

কি অবস্থা এবং পরিচয়ের মধ্য দিয়া যে বাংলা নাট্যসাহিত্যের মধ্যযুগের গৌরবময় অধ্যায়টি লুপ্ত হইয়া গেল, তাহা বুঝাইবার জন্তই কাহিনীগুলি বিস্তৃতভাবে বর্ণনা করিলাম। বাংলা নাটকের সে যুগের আদর্শ যে আর রক্ষা পাইতেছিল না, ইহাদের মধ্য হইতে তাহাই প্রমাণিত হইবে।

## সপ্তম অধ্যায়

### অনুবাদ-নাটক

( ১৮৫২—১৯০০ )

আদি-মধ্যযুগ হইতে বাংলা সাহিত্যে অনুবাদ রচনার যে একটি ধারার সূত্রপাত হইয়াছিল, তাহা মধ্যযুগের শেষপ্রান্ত পর্যন্ত অগ্রসর হইয়া আসিয়াছিল ; তারপর এদেশে যখন নূতন যুগের নূতন বাংলা সাহিত্যের ভিত্তি স্থাপিত হইল, তখনও অনুবাদের মধ্য দিয়াই ইহার নবজন্ম সৃষ্টি হইল। ফোর্ট উইলিয়ম কলেজের পণ্ডিতমণ্ডলীর অনুবাদগ্রন্থগুলির মধ্য দিয়া আধুনিক বাংলা ভাষার সর্বপ্রথম একটি বিশিষ্ট সাহিত্যরূপ বা গণ্য বিকাশলাভ করিল। কিন্তু মধ্যযুগের বাংলা অনুবাদ সাহিত্যের অবলম্বন যেমন ছিল সংস্কৃত, পারসী, আববী কিংবা কচিং হিন্দী, আধুনিক অনুবাদের একটি শক্তিশালী নূতন অবলম্বন দেখা দিল, তাহা ইংরেজি। তখন হইতেই কিছুকাল পর্যন্ত একদিকে সংস্কৃত এবং অপর দিকে ইংরেজি ভাষা হইতে অনুবাদের যে দ্বিমুখী ধারা সৃষ্টি হইল, তাহা দীর্ঘদিন তদানীন্তন বাংলা সাহিত্যের বিভিন্ন ক্ষেত্র বিশেষ ভাবে অধিকার করিয়া রাখিল।

১৮০০ খ্রীষ্টাব্দে কলিকাতায় ফোর্ট উইলিয়ম কলেজ স্থাপিত হইবার পর হইতেই আধুনিক বাংলা সাহিত্যের নূতন যুগ সৃষ্টি হইলেও ইতিপূর্বেই অনূদিত বাংলা নাটকের আবির্ভাব হইয়াছিল। পাশ্চাত্য ভাষা হইতে অনুবাদের দিকে লক্ষ্য করিলে দেখা যায় যে, বাংলা নাটকই সর্বপ্রথম পাশ্চাত্য ভাষা হইতে অনূদিত হইয়াছিল—প্রবন্ধ, কবিতা কিংবা কাহিনী অথ কিছুই নহে। কিন্তু দুর্ভাগ্যের বিষয়, ঊনবিংশ শতাব্দীর পূর্ববর্তী বাংলা নাটকের সেই অনুবাদ আমাদের হস্তগত হয় নাই—তাহার নামই আমরা জানিতে পারি মাত্র। তাহার বিষয় উল্লেখ করিয়াই বাংলা অনুবাদ নাটক সম্পর্কিত অধ্যায়ের সূত্রপাত করা যায়।

হেরাসিম লেবেডেফ ( Herasim Lebedeff ) নামক একজন ভাগ্যাবেষী রুশ পরিব্রাজক ১৭৯৫ খ্রীষ্টাব্দে কলিকাতায় আসিয়া Bengally Theatre নামক এদেশে সর্বপ্রথম যে নাট্যশালা স্থাপন করেন, তিনিই তাহাতে অভিনয় করিবার উদ্দেশ্যে ইংরেজি ভাষা হইতে বাংলায় দুইখানি নাটক সর্বপ্রথম অনুবাদ করেন, ইহাদের নাম *The Disguise* এবং *Love is the Best Doctor*। এই

অম্ববাদ দুইখানি সম্পর্কে হেরাসিম লেবেডেফ তাঁহার পরবর্তী একখানি গ্রন্থে যাহা উল্লেখ করিয়াছিলেন, তাহার কিয়দংশ এখানে উদ্ধৃত করা যাইতে পারে—

‘.....I translated two English dramatic pieces, namely, *The Disguise*, and *Love is the Best Doctor*, into the Bengal language; and having observed that the Indians preferred mimicry and drollery to plain grave solid sense, however purely expressed—I therefore fixed on those plays, and which were most pleasantly filled up with a group of watchmen, Chokey-dars ; savoyards, *canera* ; thieves, *ghoonia* ; lawyers, *gumosta* ; and amongst the rest a corps of petty plunderers.

When my translation was finished, I invited several learned Pundits who perused the work very attentively ; and I then had the opportunity of observing those sentences which appeared to them most pleasing, and which most excited emotion ; and I presume I do not much flatter myself, when I affirm that by this translation the spirit of both the comic and serious scenes were much heightened, and which would in vain be imitated by any European who did not possess the advantage of such an instructor as I had the extra-ordinary good fortune to procure.’ ( ব্রজেননাথ বন্দ্যোপাধ্যায়, বঙ্গীয় নাট্যশালার ইতিহাস, পৃ: ৪ )

এই নাটক দুইটি যে কোন্ পাশ্চাত্য নাট্যকারের কোন্ মূল রচনা হইতে অনূদিত হইয়াছে, তাহা লেবেডেফ উল্লেখ করেন নাই। তিনি অবশ্য এ কথা উল্লেখ করিয়াছেন যে, ইহারা ইংরেজি ভাষা হইতে অনূদিত হইয়াছে ; কিন্তু ইহাদের নাট্যকারের নাম উল্লেখ না থাকাতে ইহারা ইউরোপীয় অথবা কোনও ভাষা হইতে ইংরেজিতে অনূদিত নাটকও বুঝাইতে পারে। ফরাসী নাট্যকার মল্যারের ‘লাভ আমোর মিয়াসিন’ নামক একটি প্রহসন আছে, *Love is the Best Doctor* তাহার ইংরেজি অম্ববাদ হওয়া অসম্ভব নহে। যাই হউক, এই বিষয়ে নিশ্চিত করিয়া কিছু বলা যায় না। তবে এ কথা সত্য, বাংলা অম্ববাদ নাটকের ইতিহাস আলোচনা করিতে গেলে বিদেশী কতৃক অনূদিত এই দুইখানি নাটককেই প্রথম স্থান দিতে হয়।

কিন্তু বাংলা সাহিত্যে অনুবাদ নাটক রচনার যে ধারার সূত্রপাত হইয়াছিল, তাহার সঙ্গে এই দুইখানি নাটকের কোন যোগ নাই। ইহাদের কোনও প্রভাব সমসাময়িক সমাজের উপর স্থাপিত হইতে পারে নাই, ইহাদিগকে অবলম্বন কিংবা অনুসরণ করিয়া একখানি পরবর্তী অনুবাদ নাটকও রচিত হয় নাই। ইহার একটি প্রধান কারণ, নাটক দুইটি মুদ্রিত হইয়া প্রকাশিত হয় নাই; সেইজন্য উৎসাহ ও প্রেরণা বোধ করিলেও অল্প কোন প্রতিষ্ঠান ইহা যেমন মঞ্চস্থ করিবার সুযোগ পায় নাই, তেমনই ইহার আদর্শ সম্মুখে রাখিয়া কেহ নূতন কোন নাটক রচনার সুযোগও পায় নাই। প্রকৃতপক্ষে লেবেডেফের এই অনুবাদ নাটক দুইখানি অভিনীত হইবার প্রায় ৬০ বৎসর পর বাঙ্গালী নাট্যকার কর্তৃক যে প্রথম অনুবাদ-নাটক রচিত হয়, তাহা হইতেই বাংলা নাট্যসাহিত্যের ধারায় অনুবাদ শাখাটিও জন্মলাভ করে। সুতরাং প্রকৃতপক্ষে এখান হইতেই বাংলা অনুবাদ নাটকের ইতিহাস আরম্ভ করিতে হয়।

১৮৫২ খ্রীষ্টাব্দে হরচন্দ্র ঘোষ সেক্সপীয়র রচিত *Merchant of Venice* নাটকখানির ‘ভানুমতী চিত্রবিলাস’ নাম দিয়া একটি আনুপূর্বিক অনুবাদ প্রকাশ করেন; ইহার পরের বৎসর অর্থাৎ ১৮৫৩ খ্রীষ্টাব্দে ইহা পুস্তকাকারে প্রকাশিত হয়। হরচন্দ্র ঘোষ সম্পর্কিত আলোচনায় ইহার কথা উল্লেখ করিয়াছি (পৃষ্ঠা ১০৭-১০৯ দ্রষ্টব্য)।

ইহার কয়েক বৎসর পর হরচন্দ্র ঘোষ সেক্সপীয়রের *Romeo and Juliet* নাটকখানি ‘চান্দ্রমুখ-চিত্তহরা’ এই নামে অনুবাদ করেন। ইহার বিষয়ও পূর্বে আলোচিত হইয়াছে (পৃ: ১১৮-১১৯)। ইহার ভাষা তাহার পূর্ববর্তী অনুবাদ কিংবা মৌলিক নাটক ‘কৌরব-বিয়োগ’ হইতে অনেক সরল হইয়া আসিয়াছে, কিন্তু তথাপি ইহার সংলাপে সাধু ভাষাই ব্যবহৃত হইয়াছে, চলতি ভাষা ব্যবহৃত হয় নাই। ‘চান্দ্রমুখ-চিত্তহরা’র ভাষার এখানে একটু নিদর্শন দেওয়া বাইতে পারে—

‘প্রেমের তো পদ্ধতিই এই; তাতে আবার তুমি খেদ করে কেন আমার দেহ ছেদ কর। প্রেমাসক্তের অন্তর হইতে যে দীর্ঘশ্বাস বহে, সেই ধূমকেই প্রেম বলিলে হয়। তাহা পরিস্কর হইলেই তাহাদের নয়নে প্রেমালল দীপ্তমান দেখ; আর সেই ধূম নিস্পীড়িত হইলে নয়নে বারি সঞ্জন করিয়া অশ্রুস্রাৱে সাগরের (?) পুষ্টি বৃদ্ধি করে। ইহার দ্বিতীয়ার্থ এই যে, প্রেম ক্রিপ্ততা বিশেষ, অথচ বিবেচনা বিশিষ্ট। কটুতায় বৃষি কালকূটের সমান হইবে, অথচ মিষ্টতায় প্রাণ রক্ষা করে।’



এ' কথা স্মরণ রাখিতে হইবে যে, হরচন্দ্রের প্রথম নাটকখানি অর্থাৎ 'ভানুমতী-চিন্তাবিলাস' রামনারায়ণ-মাইকেল-দীনবন্ধুর পূর্ববর্তী রচনা হইলেও, তাঁহার 'চাক্ষুধ-চিন্তহর' ইহাদের প্রত্যেক উল্লেখযোগ্য নাটকগুলি প্রকাশিত হইবার পর ১৮৬৪ খ্রীষ্টাব্দে রচিত হয়, সুতরাং ভাষার দিক দিয়া একটি আদর্শ যে হরচন্দ্রের সম্মুখে সে'দিন ছিল না, তাহা বলিবার উপায় নাই। কিন্তু তাহা সত্ত্বেও হরচন্দ্র তাঁহার এই তৃতীয় নাট্য রচনাখানির মধ্যেও যে বাংলা নাট্যকীয় ভাষার যথার্থ কোন সন্ধান পান নাই, তাহাই স্বীকার করিতে হয়।

১৮৫৫ খ্রীষ্টাব্দে নন্দকুমার রায় কর্তৃক কালিদাসের সুপ্রসিদ্ধ সংস্কৃত নাটক 'অভিজ্ঞান-শকুন্তলম্'-এর বাংলা অনুবাদ দিয়াই বাংলা অনুবাদ নাটকের একটি নতুন ধারার সূত্রপাত হয়। তিনি বাংলা অনুবাদ-নাটকের ধারায় একটি বৈচিত্র্য সূচনা করেন। ইংরেজি শিক্ষিত সমাজ এ' যাবৎ কেবল মাত্র ইংরেজি নাটকের বাংলা অনুবাদের কার্যেই আত্মনিয়োগ করিয়াছিল, তিনিই প্রথম সেদিনকার ইংরেজি শিক্ষিত সমাজের সম্মুখে সংস্কৃত নাটক অনুবাদের একটি আদর্শ স্থাপন করেন। প্রকৃত পক্ষে তাঁহার সময় হইতেই অনুবাদ-নাটকের বিষয় বিমুখী ধারায় প্রবাহিত হইতে আরম্ভ করে; একটি ইংরেজি নাটকের অনুবাদের ধারা, অপরটি সংস্কৃত নাটক অনুবাদের ধারা। সংস্কৃত নাটকও যে বাংলায় অনুবাদের বিষয় হইতে পারে, তিনিই তাহা প্রথম উপলব্ধি করিয়াছিলেন। সে যুগের পাশ্চাত্য শিক্ষিত সমাজের সম্মুখে এই উপলব্ধির একটি বিশেষ মূল্য ছিল।

১৮৫৬ খ্রীষ্টাব্দে রামনারায়ণ তর্করত্ন ভট্টনারায়ণ রচিত সংস্কৃত 'বেণীসংহার' নাটকখানি বাংলায় অনুবাদ করিয়া প্রকাশিত করেন। ইহার সম্পর্কে সমসাময়িক সমালোচক রাজা রাজেন্দ্রলাল মিত্র মহাশয় উল্লেখ করিয়াছেন যে, রামনারায়ণ 'সর্বত্র কাব্যরস রক্ষা করিয়া অভিনয়োপযুক্ত চলিত ভাষায় পরিপাটি-রূপে "বেণীসংহার" অনুবাদিত করিয়াছেন।'

ইহার দুই বৎসর পর রামনারায়ণ শ্রীহর্ষ রচিত সংস্কৃত নাটক 'রত্নাবলী' বাংলায় অনূদিত করিয়া প্রকাশিত করেন। একদিক দিয়া বাংলা নাট্যশালার ইতিহাসে এই নাটকখানির যেমন একটি বিশেষ স্থান আছে, তেমনই বাংলা সাহিত্যের অগ্রতম শ্রেষ্ঠ কবি মাইকেল মধুসূদন দত্তের প্রতিভা-উন্মেষেও ইহার বিশিষ্ট দান আছে। নানাভাবে এই অনুবাদ নাটকখানি ঊনবিংশ শতাব্দীর বাঙ্গালীর সাংস্কৃতিক জীবনের সঙ্গে জড়িত রহিয়াছে।

১৮৬০ খ্রীষ্টাব্দে রামনারায়ণ তর্করত্ন কালিদাস প্রণীত সুপ্রসিদ্ধ সংস্কৃত নাটক

‘অভিজ্ঞান-শকুন্তলমে’র বাংলা অনুবাদ প্রকাশিত করিলেন। ইহার পরিচয়-লিপিতে লিখিত হইয়াছে যে, ইহাতে ‘অধুনাতন নিয়মানুসারে নাটক অভিনয়োপযোগী করিবার নিমিত্ত স্থানে স্থানে রস ভাবাদি পরিবর্তিত, পরিত্যক্ত ও সন্নিবেশিত’ হইয়াছে। একটি বিষয় ইহা হইতে লক্ষ্য করিতে পারা যায় যে, সংস্কৃত নাটক অনুবাদের ক্ষেত্রেও দেশীয় পণ্ডিতগণ ইহাদের অবিকল বা আক্ষরিক অনুবাদ করিবার জন্ত কোনও সতর্কতা অবলম্বন করেন নাই। বাংলা সাহিত্যের সমগ্র মধ্যযুগ ব্যাপিয়া শ্রীমদ্ভাগবতের মত ধর্ম-গ্রন্থও যে অসংখ্য অনূদিত হইয়াছে, তাহাদের মধ্যে গোড়ীয় বৈষ্ণব পণ্ডিতগণও ইহাদের আক্ষরিক অনুবাদের দিকে মনোযোগী ছিলেন না; দেশীয় জলবায়ুতে ইহাদিগকে নানাভাবে স্বাক্ষীকৃত করিয়া লইয়াই তাঁহারা অনুবাদ রচনা করিতেন। ঊনবিংশ শতাব্দীতে সংস্কৃত নাটকগুলিও যখন নির্বিচারে অনূদিত হইতেছিল, তখনও বাক্সালী পণ্ডিতগণ ইহাদের অনুবাদ করিতে গিয়া অন্ধভাবে মূলের অন্তঃসরণ করিতেন না। যথাসম্ভব ইহাদিগকে দেশীয় রস ও রুচির অনুগামী করিয়া লইবার প্রয়াস পাইতেন। রামনারায়ণের মধ্যেও তাহারই পরিচয় পাওয়া যাইবে।

‘অভিজ্ঞান-শকুন্তলম্ নাটক’ অনুবাদের পর রামনারায়ণ ভবভূতি প্রণীত ‘মালতী-মাধব’ নাটকখানির বাংলা অনুবাদ করেন। ইহার মধ্যে তিনি কতকগুলি সঙ্গীত যোজনা করিয়াছেন, ইহাদের সম্পর্কে বিজ্ঞাপনে উল্লেখ করা হইয়াছে যে, ‘নাটকের সঙ্গীত কয়েকটি শ্রীযুক্ত বাবু বনয়ারীলাল রায় মহাশয় রচনা করিয়া দিয়াছেন।’ বাংলা নাটকে, তাহা অনুবাদই হউক, কিংবা মৌলিকই হউক, কি ভাবে যে প্রথম হইতেই সঙ্গীত যুক্ত হইতেছিল, এখানেই তাহার প্রমাণ পাওয়া যাইতেছে। রামনারায়ণ তর্করত্নের অনুবাদ-নাটকের মধ্যে ইহাই সর্বশেষ রচনা। ইহার পর তিনি আর যে কয়খানি নাটক রচনা করেন, তাহাদের প্রত্যেকখানিই মৌলিক, তবে ইহাদের কোন কোনটির মধ্যে সংস্কৃত কাব্য ও পুরাণের বিষয় ব্যবহৃত হইয়াছে।

রামনারায়ণ তর্করত্নের অনুবাদ-নাটকগুলি রচনার প্রায় সমসাময়িক কালেই সুপ্রসিদ্ধ বিদ্যোৎসাহী ও দেশহিতৈষী কালীপ্রসন্ন সিংহও কয়েকখানি সংস্কৃত নাটকের বাংলা অনুবাদ রচনা করেন। ইহাদের মধ্যে ১৮৫৭ খ্রীষ্টাব্দে তিনি কালিদাস রচিত সুপ্রসিদ্ধ সংস্কৃত নাটক ‘বিক্রমোর্বশী’র বাংলা অনুবাদ প্রকাশিত করেন। ইহার দুই বৎসর পরই তিনি ভবভূতি বিরচিত ‘মালতী-

মাধব' নাটকখানির বাংলা অনুবাদ রচনা করিয়া মুদ্রিত করেন। রামনারায়ণ রচিত 'মালতীমাধব' নাটকের অনুবাদ ইহার আট বৎসর পর রচিত হয়। স্মরণ্য এই বিষয়ক ইহাই প্রথম অনুবাদ। কালীপ্রসন্ন প্রতিষ্ঠিত 'বিদ্যোৎসাহিনী সভা'র পক্ষ হইতে ইহা মুদ্রিত হইয়া তাঁহার অগ্রাণু বহু গ্রন্থের মতই বিনামূল্যে বিতরিত হয়। তিনি নাট্যশালার উৎসাহ দিবার জন্য 'বিদ্যোৎসাহিনী রঙ্গমঞ্চ' নামে এক রঙ্গমঞ্চ প্রতিষ্ঠিত করেন, তাহাতে তাঁহার এই সকল অনুবাদ নাটক অভিনীত হয়। তাঁহার বিদ্যোৎসাহিনী রঙ্গমঞ্চ প্রতিষ্ঠা করিবার সঙ্গে তাঁহার অনুবাদ-নাটক রচনা করিবার ইতিহাস জড়িত আছে। বিদ্যোৎসাহিনী রঙ্গমঞ্চে রামনারায়ণ তর্করত্ন অনূদিত ভট্টনারায়ণ কৃত 'বেণীসংহার' নাটকখানির অভিনয়ের তিনি অল্পদান করেন, ইহার অভিনয়ে তিনি নিজেও একটি অংশ গ্রহণ করেন। তাঁহার অভিনয়ের সাফল্যে তিনি উৎসাহিত হইয়া নিজেই নাটক রচনায় প্রবৃত্ত হন; মৌলিক নাটক রচনার প্রেরণার অভাব বশতঃ বাধ্য হইয়া অনুবাদ রচনার পথই অনুসরণ করিয়া অগ্রসর হইতে থাকেন। তিনি তাঁহার 'বিক্রমোর্বশী' অনুবাদ নাটকের বিজ্ঞাপনে সে যুগে সংস্কৃত নাটকের বাংলায় অনুবাদে প্রয়োজনীয়তা সম্পর্কে যাহা লিখিয়াছিলেন, তাহা এখানে উদ্ধৃত করিবার যোগ্য—

...‘উইলসন্ সাহেব লেখেন প্রায় অশীতিবর্ষ অতীত হইল কৃষ্ণনগরাধিপতি ৩প্রাপ্ত শ্রীযুক্ত রাজা ঈশ্বরচন্দ্র রায় বাহাদুরের ভবনে চিত্রযজ্ঞ নামক এক সংস্কৃত নাটকের অনুরূপ হয়, কিন্তু রঙ্গভূমির নিয়মানুযায়ী হইয়া অভিনয় করেন নাই, ও সংস্কৃত ভাষায় লিখিত হইবার কারণ অনেকের মনোরঞ্জন হয় নাই।

এক্ষণে এই বিদ্যোৎসাহিনী সভার অধীনস্থ রঙ্গভূমিতে বঙ্গবাসিগণ পুনরায় বাঙ্গালা নাটকের অনুরূপ দর্শনে পারগ হইলেন। প্রথমতঃ বিদ্যোৎসাহিনী রঙ্গভূমিতে ভট্টনারায়ণ প্রণীত বেণীসংহার নাটকের রামনারায়ণ কৃত বাংলা অনুবাদে অভিনয় হয়, যে মহাত্মার উক্ত অভিনয় সময়ে রঙ্গভূমিতে উপনীত ছিলেন, তাঁহারাই তাহার উত্তমতার বিষয় বিবেচনা করিবেন, ফলে যান্ত্রিক নটগণ যথাবিহিত নিয়মক্রমে অনুরূপ করায় দর্শক মহাশয়দিগের প্রীতিভাজন ও শত শত ধন্যবাদের পাত্র হইয়াছিলেন।

পরে উপস্থিত দর্শক মহোদয়গণের নিতান্ত আগ্রহাতিশয্যে এবং তাঁহাদিগের অনুরোধ বশতঃ পুনরায় বিদ্যোৎসাহিনী সভার অধীনস্থ রঙ্গভূমিতে অনুরূপ কারণেই বিক্রমোর্বশী অনুবাদিত ও প্রকাশিত হইল।’

১৮৫৭ খ্রীষ্টাব্দে বিদ্যোৎসাহিনী রঙ্গমঞ্চে ‘বিক্রমোর্বশী’ নাটকের অভিনয় হয়, এই অভিনয়েও কালীপ্রসন্ন নাটকের একটি অংশ কৃতিত্বের সঙ্গে অভিনয় করেন।

ইতিমধ্যে মধুসূদন এবং দীনবন্ধু মিত্রের প্রায় সকল নাটকই প্রকাশিত হইয়াছে, ইহারা একখানিও অনুবাদ নাটক রচনা করেন নাই। ইহাদের মৌলিক নাটকগুলিই তখন বাঙ্গালী নাট্যমোদীদিগের সকল দৃষ্টি আকর্ষণ করিয়া লইল। ইহাদের নাটকগুলি জনসাধারণের প্রধানতঃ ব্যবসায়ী ও সৌখীন নাট্যশালার অভিনয়ের ভিতর দিয়া প্রচারিত হইবার ফলে ইহাদের নাটকই সে যুগের নাট্য রচনার আদর্শ হইয়া উঠিল। তাহার ফলে ইহার পর হইতেই বাংলা নাটকের ক্ষেত্রে অনুবাদের সংখ্যা হ্রাস পাইতে লাগিল। প্রকৃত পক্ষে বাংলা নাট্যসাহিত্যের যে যুগকে আদিযুগ বলিয়া নির্দেশ করিয়াছি, অর্থাৎ সাধারণ রঙ্গালয় প্রতিষ্ঠার পূর্ববর্তী কাল পর্যন্ত মধুসূদন দীনবন্ধুর পর গণেন্দ্রনাথ ঠাকুরের ‘বিক্রমোর্বশী’ এবং নগেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়ের ‘মালতী-মাধব’ ব্যতীত আর কোন অনুবাদ-নাটক প্রকাশিত হয় নাই। ইহার পর বাংলা নাট্য-সাহিত্যের মধ্যযুগে অর্থাৎ সাধারণ রঙ্গমঞ্চ প্রতিষ্ঠার সময় হইতে আরম্ভ করিয়া স্বদেশী আন্দোলনের যুগ পর্যন্তও যে সকল নাটক রচিত হইয়াছে, তাহাদের মধ্যে সংস্কৃত হইতেই হউক, কিংবা ইউরোপীয় কোন ভাষা হইতেই হউক, অনুবাদের সংখ্যা বিশেষ উল্লেখযোগ্য কিছুই ছিল না। এই যুগের অনুবাদ-নাটকের ক্ষেত্রে তিনজনের নামই উল্লেখযোগ্য—জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর, গিরিশচন্দ্র ও অমৃতলাল বসু। ইহাদের মধ্যে জ্যোতিরিন্দ্রনাথের অনুবাদের সংখ্যাই সর্বাধিক। তিনি মোট তেত্রিশখানি নাটক রচনা করিয়াছিলেন, কিন্তু তাহাদের মধ্যে বাইশখানিই অনুবাদ। সংস্কৃত, প্রাকৃত, ফরাসী, ইংরেজি এই বিভিন্ন ভাষা হইতেই তিনি অনুবাদ করিয়া সে যুগের বাংলা অনুবাদ নাটকের ধারাটি কিয়ৎ পরিমাণে পরিপুষ্ট করিয়াছিলেন। তাহার অনুবাদের বিশেষত্ব নির্দেশ করিবার জন্ত এখানে তাহার কয়েকটি অনুবাদ রচনা একটু বিশ্লেষণ করিয়া দেখা যাইতে পারে।

জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর ‘হঠাৎ নবাব’ নাম দিয়া ফরাসী নাট্যকার মল্যোয়ের ‘লা বুর্জোয়া জাতিয়ম্’ নাটকখানির অনুবাদ করেন। নাট্যকার লিখিয়াছেন গ্রহসনখানি মল্যোয়ের নাটক হইতে ‘নামাস্তরিত স্বাধীন অনুবাদ’।

জ্যোতিরিন্দ্রনাথ মূলের অল্পগামী অনুবাদ করিয়াছেন। কোন কোন ক্ষেত্রে অবশ্য ফরাসী সমাজে যাহা চলে, বাঙালী সমাজে তাহা চলে না বলিয়া ঘটনার

বাঙ্গালীকরণ হইয়াছে ; কিন্তু তাহা তেমন উল্লেখযোগ্য কিছু নহে। মল্লয়ারের উক্ত নাটকটি পাঁচটি অঙ্কে বিভক্ত ; কোন দৃশ্য নাই। জ্যোতিরিন্দ্রনাথ এই অঙ্ক বিভাগ মানিয়া চলেন নাই। তিনি নাটকটিকে পাঁচটি অঙ্ক এবং পঞ্চাশটি দৃশ্বে ভাগ করিয়াছেন। প্রথম অঙ্কে দুইটি দৃশ্য, দ্বিতীয় অঙ্কে দশটি দৃশ্য, তৃতীয় অঙ্কে একুশটি দৃশ্য, চতুর্থ অঙ্কে এগারটি দৃশ্য এবং পঞ্চম অঙ্কে ছয়টি দৃশ্য ; ইহার কাহিনী এই প্রকার—

জুর্দন খাঁ নামক জর্নৈক অল্পবুদ্ধি ব্যক্তি দোকানদারী করিয়া কিছু অর্থ উপার্জন করিয়াছিল। ঐশ্বৰ্যের মালিক হইয়া তাহার মনে শহরের ধনী ব্যক্তিদের সমপরিায়ত্ব হইবার গভীর বাসনা জাগে এবং সেইজন্ম তাহাদের আচার ব্যবহার শিক্ষা করিবার জন্ম সে প্রভূত অর্থব্যয় করিতে থাকে। জুর্দনের এই মূর্থতার কথা শুনিয়া দৌলত খাঁ নামক একজন দেউলিয়া নবাব তাহার সহিত বন্ধুত্ব করে এবং নবাব দরবারে তাহার প্রতিপত্তি করাইয়া দিবে এবং দিলমনিয়া নায়ী জর্নৈকা বেগমকে তাঁহার সহিত পরিচিত করাইয়া দিবে, এই প্রলোভন দেখাইয়া সময়ে অসময়ে জুর্দনের নিকট টাকা কর্জ করিতে থাকে, জুর্দনও মনের আনন্দে অর্থ ব্যয় করিতে থাকে। জুর্দনের স্ত্রী, জুর্দনের এই নিবুদ্ধিতা কিছুতেই বরদাস্ত করিতে পারিতেছিলেন না। কিন্তু তাহাকে নিরস্ত করাও তাঁহার আয়ত্তের বাহিরে ছিল। বড় মাঝবয়ের সমপংক্তিভূক্ত হইবার বাসনা জুর্দনের এত উগ্র হইল যে, সে তাহার কণ্ঠা রোবণী বিবির বিবাহ তাহার প্রণয়ী খেলাত খাঁ নামক জর্নৈক যুবকের সহিত দিতে রাজী হইল না। খেলাত খাঁ'র অল্পপয়ুজতার কারণ সে সম্ভ্রান্ত বংশের ব্যক্তি নহে। দৌলত খাঁর পরামর্শে জুর্দন তাহার কন্ঠার বিবাহ জর্নৈক পারস্ত সম্রাটের সহিত দিবার সিদ্ধান্ত করায়, খেলাত তাঁহার ভৃত্য ববলু খাঁর পরামর্শে ছদ্মবেশী সম্রাট সাজিয়া জুর্দনের দরবারে হাজির হইল এবং অবশেষে জুর্দনের জীব পৃষ্ঠপোষকতায় তাহার কণ্ঠাকে বিবাহ করিল।

সংক্ষেপে ইহাই হইল গ্রহসনটির কাহিনী। প্রসঙ্গত ইহার মধ্যে নৃত্য-শিক্ষক, সংগীত শিক্ষক, অসিযুক্ত শিক্ষক, দার্শনিক, দর্জি ইত্যাদি চরিত্র আসিয়া নাটকের ঘটনাকে আরও সরস ও বিজ্ঞপাত্মক করিয়াছে।

মূল ফরাসী নাটকে যেমন দৃশ্য বিভাগ আছে, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ তাহার ব্যত্যয় করেন নাই। কেবল কয়েকটি দৃশ্য সংক্ষিপ্ত করিয়াছেন মাত্র এবং সমগ্র ঘটনা ও পরিস্থিতিকে বাঙ্গালীর উপযুক্ত করিয়া সাজাইয়াছেন। তত্ত্বজ্ঞানী

**Philosopher** মূল নাটকে ফরাসী স্বর ও ব্যঞ্জন বর্ণের আলোচনা করিয়াছে, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ সেন্গুলি বাংলা স্বর ও ব্যঞ্জন বর্ণের আলোচনায় রূপান্তরিত করিয়াছেন।

তাঁহার অনুবাদ এইদিক দিয়াই মূলানুগ নহে। অনুবাদের ক্ষেত্রে সম্পূর্ণ-রূপে মূলানুগত্য সম্ভবও নহে।

বিভিন্ন ভাষার শব্দকোষ বিভিন্ন। প্রকাশ ভদ্রীরও বিশেষ পার্থক্য আছে। সুতরাং এক ভাষা হইতে আর এক ভাষার সাহিত্যের অনুবাদ সহজসাধ্য নহে। মূলের রস ভাষান্তরিত হইয়া ক্ষুণ্ণ হইবার যথেষ্ট সম্ভাবনা থাকে। সেই কারণে আক্ষরিক অনুবাদ সম্ভব নহে। জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর মলেশ্বরের দুইটি নাটক বাংলা ভাষায় অনুবাদ করিয়াছেন। স্বভাবতই নাট্যকার যথাসাধ্য অনুবাদ কার্য মূলানুগ করিতে প্রয়াস পাইয়াছেন। তথাপি সকল ক্ষেত্রে তাহা সম্ভব হয় নাই বলিয়া জ্যোতিরিন্দ্রনাথ প্রহসন দুইটিকে অনুবাদ না বলিয়া ‘ভাষান্তরিত স্বাধীন অনুবাদ’ বলিয়াছেন।

নাট্যকার সংলাপের ক্ষেত্রে স্বাধীনতা লইয়াছেন। নাটকের গঠনকৌশলের তিনি কোনরূপ পরিবর্তন করেন নাই। প্রয়োজন বোধে কয়েকটি দৃশ্য ঊষৎ ক্ষুদ্রকায় করিয়াছেন এই মাত্র। দীর্ঘ সংলাপের ক্ষেত্রে অনেক সময় হ্রস্বতা আনিয়াছেন বটে, তবে মোটামুটি সংলাপের অনুবাদও যথাযথ করিতে প্রয়াস পাইয়াছেন। উদাহরণ স্বরূপ ‘জন উড’ কৃত *The Would-be Gentleman* (*Le Bourgeois Gentle homme*)র সহিত তাঁহার ‘হঠাৎ নবাবের’ সংলাপের তুলনামূলক আলোচনা করা যাইতে পারে। ইংরেজী অনুবাদের সহিত আলোচনা করিব এই কারণে যে, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ তাঁহার নাটক মূল ফরাসী হইতে অনুবাদ করিয়াছিলেন। ইংরেজী নাটকটিও তাহাই। এই ক্ষেত্রে যদি উভয় নাটকের (*The Would-be Gentleman* এবং ‘হঠাৎ নবাবের’) সংলাপে মিল দেখা যায়, তাহা হইলে বুঝিতে হইবে যে, উভয় নাটকের সংলাপই মূলানুগ। কেন না জ্যোতিরিন্দ্রনাথ *The Would-be Gentleman* নাটকখানি দেখেন নাই; কারণ, তাহার প্রথম প্রকাশ কাল ১৮৫৩ খ্রীষ্টাব্দ, এবং স্কট্র আমেরিকায় বসিয়া উনবিংশ শতাব্দীর বাংলাদেশে রচিত ‘হঠাৎ নবাব’ প্রহসনটি উড সাহেবের পক্ষে দেখা সম্ভব ছিল না। সুতরাং সিদ্ধান্ত করা যাইতে পারে যে, কেহই কাহারো নাটক হইতে প্রভাবান্বিত হন নাই। উভয়েরই অনুবাদের উৎস মলেশ্বরের মূল নাটকখানি। অতএব উভয়ের নাটকের মধ্যে

যদি সংলাপের মিল পাওয়া যায়—তবে তাহা মূলের সংলাপের আবহগত্য স্বীকারেরই ফল।

তুলনা :—

Music Master. [ to musicians ] Come in here and wait until he comes.

Dancing Master. [ to dancers ] And you can stay on this side.

Music Master. [ to his pupil ] Well, is it finished ?

Music Pupil. Yes.

Music Master. [ taking manuscript ] Let me see...very good !

Dancing Master. Is it something new ?

Music Master. It is air for a serenade I set him to compose while we're waiting for our friend to awake. [ Act I ]

গানের ওস্তাদ ( দলের প্রতি ) এস হে, তোমরা এই ঘরে এসো ; যতক্ষণ না তিনি আসেন, এইখানে বোসে একটু আরাম কর।

নাচের ওস্তাদ। ( তাহার দলের প্রতি ) তোমরাও এইদিকে ব'স !

গানের ওস্তাদ। ( ছাত্রের প্রতি ) সেটা কি তৈরী হয়েছে ?

ছাত্র। হাঁ, হয়েছে।

গাঃ ওস্তাদ। দেখি ; বাঃ, বেশ হয়েছে যে !

নাঃ ওস্তাদ। ওটা কি কিছু নতুন চীজ তৈরী হলো নাকি-?

গাঃ ওস্তাদ। ওটা একটা বিরহ টপ্পা। আমার ছাত্রকে দিয়ে এইখানেই ওটা তৈরী করিয়েছি।

[ প্রথম অঙ্ক ; প্রথম দৃশ্য ]

Music Master. There is just one other thing, Sir. A gentleman like you, Sir, living in style, with a taste for fine things, ought to have a little musical at-home, say every Wednesday or Thursday.

Mr. Jourdain. Is that what the quality do ?

Music Master. It is sir.

[ Act II ]

গাঃ ওস্তাদ । কিন্তু হজুর একদিনেই কি বশ্ হবে । আপনি যে রকম দেলদরিয়া মাহুষ, ভালচিঞ্জ দেখতে শুনতে আপনার যে রকম শখ, তাতে প্রতি বৃধবার, আর বেস্পতিবারে আপনার বাড়ীতে গান বাজনার বৈঠক দেওয়া উচিত ।

জুর্দন । বড় লোকেরা কি তাই করে ?

গাঃ ওস্তাদ । আজ্ঞে হাঁ, হজুর ।

[ দ্বিতীয় অঙ্ক ; প্রথম দৃশ্য ]

উদ্ধৃতিতে ভারাক্রান্ত করিয়া লাভ নাই । জ্যোতিরিন্দ্রনাথ সংলাপের অনুবাদে যে মূলের আনুগত্য স্বীকার করিয়া যথাযথ অনুবাদের প্রয়াসী হইয়াছেন, উক্ত দৃষ্টান্তগুলিই তাহার প্রমাণ ।

সংগীতের অনুবাদও প্রায় যথাযথ—

Mr. Jourdain. Yes—or lambs. Now I've got it !

[ Singing ]

I thought my Janey dear

As sweet as she was pretty, oh !

I thought my Janey dear as gentle as a-baa lamb oh !

Alas ! alas ! She is ten times more cruel

Than any savage tiger oh !

জুর্দন । হাঁ, পাঠা !

[ গানারম্ভ ]

প্রিয়ে তোরে বড়ই মিষ্টি ভেবেছিলাম আগে

এমন মিষ্টি মুখশী পাঠা কোথায় লাগে ।

হায়, হায়, দেখছি এখন, এমন তোর কঠিন মন

তোর কাছে ( প্রেয়সী আমার ) হার মানে বনের বাঘে ।

এই উদ্ধৃতিটি যে যথাসম্ভব আনুগত্য বজায় রাখিয়া অনুবাদের চেষ্টা, তাহা স্বীকার করিতেই হইবে । তবে সংগীতের অনুবাদে স্থানে স্থানে জ্যোতিরিন্দ্রনাথ স্বাধীনতা গ্রহণ করিয়াছেন ।



জ্যোতিরিন্দ্রনাথের ‘দায়ে পড়ে দারগ্রহ’ গ্রন্থসনটি মল্লয়ার কৃত ‘মারিয়াজ ফোর্সে’ নাটক অবলম্বনে রচিত হইয়াছে। ইহার কাহিনী এই—

জগমোহন নামক একজন ৬০।৬৫ বৎসরের বৃদ্ধ অকস্মাৎ বিবাহ করিবার জন্ত ক্ষেপিয়া উঠিলেন। তাঁহার বন্ধু সতীশবাবু প্রথমে এ বিষয়ে নিরস্ত হইবার পরামর্শ দিয়াছিলেন, কিন্তু যখন দেখিলেন যে, জগমোহন স্থিরপ্রতিজ্ঞ, তখন তাঁহার কথাতেই সায দিলেন। ক্রমশ জানা গেল, জগমোহন একটি পাণ্ডীও পছন্দ করিয়া রাখিয়াছেন; পাণ্ডীর নাম কমলমণি—বয়স ১০ বৎসর। সতীশকে বিবাহবাসরে উপস্থিত থাকার জন্ত পুনঃপুনঃ অনুরোধ করিয়া জগমোহনবাবু কমলমণির গুণাবলীর অল্পসঙ্কানে বহির্গত হইলেন। কমলমণির ভ্রাতা তুলসীদাসের সার্কাসের দল আছে। কমলমণি সেই দলে ঘোড়ার উপর ডিগবাজী খেলা দেখায়। সংবাদটা জগমোহনবাবুর তেমন মনঃপূত হয় নাই, উপরন্তু তিনি রাত্রে স্বপ্ন দেখিলেন যে, তাঁহাকে যেন একটি ঘোড়া ত্রেক করিবার গাড়ীতে বুড়িয়া দিয়া একটি মেয়ে চাবুক হস্তে তাড়াইয়া বেড়াইতেছে; সতীশবাবু স্বপ্নবৃত্তান্ত অবগত হইয়া ফলাফল জানিবার জন্ত জগমোহনবাবুকে বিশেষজ্ঞ পণ্ডিতের নিকট যাইতে পরামর্শ দিলেন। জগমোহনবাবু যথাক্রমে গ্রায়রও ও বেদান্তবাগীশের টোলে গেলেন, কিন্তু পণ্ডিতদ্বয় তাঁহার কোন কাজেই লাগিলেন না। তাঁহারা নিজের কথাই ফলাও করিয়া বর্ণনায় মত্ত! তাঁহাদের নিকট হইতে বিরক্ত হইয়া জগমোহন চলিয়া আসিয়া রাজপথে দুইজন বেদেনীর হস্তে পড়িলেন; তিনি তাহাদের নিকট স্বপ্নের বিশ্লেষণ করাইতে যাইয়া যৎপরোনাস্তি অপদস্থ হইলেন। তাহারা তাঁহাকে উন্মাদ সাব্যস্ত করিয়া কাদায় ফেলিয়া পলায়ন করিল। কদম্বাক্ত কলেবরে জগমোহন বাবু তাঁহার হবু শস্তুর রামকান্তবাবুর গৃহে পদার্পণ করিলেন। বিবাহের ইচ্ছা জগমোহনবাবুর আর বিশেষ ছিল না। বিশেষ যখন রামকান্তবাবুর বৈঠকস্থানায় তিনি ঘোড়া ত্রেক করিবার যন্ত্রপাতি দেখিলেন এবং তাঁহার হবু পত্নী দশমবর্ষীয়া কমলমণি কতৃক স্বপ্নে যেমন দেখিয়াছিলেন, সেইভাবে চাবুক দ্বারা তাড়িত হইলেন, তখন বিবাহ-বাগনা লেশমাত্র রহিল না। তিনি সেই কথা রামকান্তবাবুকে বলায়, তিনি পুত্র তুলসীদাসকে জগমোহন সমীপে প্রেরণ করিলেন। তুলসীদাস যখন তাঁহাকে হয় বিবাহ, নয় ঘোড়াত্রেক করিবার গাড়ীতে যুতিবার ব্যবস্থা করিল তখন অনগোপায় জগমোহনবাবু বিবাহ করাই সাব্যস্ত করিলেন।

প্রহসনটি তিন অঙ্কে বিভক্ত। প্রথম অঙ্কে একটিমাত্র দৃশ্য—জগমোহনের বাটী। দ্বিতীয় অঙ্কে দৃশ্যসংখ্যা চার—যথাক্রমে জগমোহনের গৃহ, শ্রায়রত্নের টোল, বেদান্তবাগীশের টোল ও রাজপথ। তৃতীয় অঙ্কে দৃশ্যসংখ্যা একটি—রামকান্তবাবুর গৃহ। মোটের উপর প্রহসনখানি তিন অঙ্ক এবং ছয় দৃশ্যে বিভক্ত।

এবার গিরিশচন্দ্র ঘোষের দুই একটি অহুবাদ নাটকের বিশেষত্ব সম্পর্কে আলোচনা করা যাইবে। গিরিশচন্দ্র তাঁহার ‘য্যায়সা কা ত্যায়সা’ প্রহসনখানি মলিয়ার রচিত *Love is the Best Doctor* (L'Amour Medicin) অবলম্বনে রচনা করিয়াছেন।

১৭৯৫ খ্রীষ্টাব্দে হেরাসিম লেবেডেফ যে দুইটি ইংরাজী নাটকের অহুবাদ লইয়া বাংলা নাটকের প্রথম অভিনয় করেন তাহা যথাক্রমে *Disguise* এবং *Love is the Best Doctor*। নাটক দুটি পাওয়া যায় নাই। বলা যায় না, শেখোক্ত নাটকখানি মলিয়ার রচিত “লা আমোর মেদিসিন” অবলম্বনে রচিত হইতে পারে।

‘য্যায়সা কা ত্যায়সা’ একান্ত মূল্যহীন অহুবাদ নহে। স্বদেশীয় দর্শকের রুচি ও সংস্কার অমুযায়ী গিরিশচন্দ্র নাটকটিকে ঢালিয়া সাজিয়াছেন। যে যে অংশ বাঙ্গালী সমাজে অচল, সেই অংশ তিনি পরিত্যাগ করিয়াছেন, অথবা বাঙ্গালী সমাজের সহিত সামঞ্জস্য রক্ষা করিয়া রচনা করিয়াছেন। উদাহরণ স্বরূপ *Clitandre* এবং *Lucinde*’র বিবাহের কথা উল্লেখ করা যাইতে পারে। *Clitandre* স্বয়ং *Notary* আনিয়াছিল এবং তাহার সহিত ষড়যন্ত্র করিয়া একটি বিবাহের দলিল প্রস্তুত করাইয়াছিল। কিন্তু এরূপ বিবাহ আমাদের সমাজে অচল; বিশেষত উনিশ শতকের বাঙ্গালী সমাজে। সেইজন্ত গিরিশচন্দ্র রসিকমোহন-রতনমালার বিবাহ অগ্ৰভাবে কল্পনা করিয়াছেন। রসিকমোহন ও রতনমালা পরস্পরকে ভালবাসিয়াছে সত্য, কিন্তু তাহারা স্বাধীনভাবে অর্থাৎ অভিভাবকের সম্পূর্ণ অজ্ঞাতে পরস্পরের সহিত পরিণয়বন্ধ হয় নাই। রসিকমোহনের খুড়া মহাশয়, সনাতন, এই ব্যাপারে লিপ্ত ছিলেন এবং তাঁহার সহিত পরামর্শ করিয়াই রসিক অবধূত সাজিয়া হারাধনকে ঠকাইবার জন্ত আসরে নামিয়াছিল। শুধু ইহাই নহে, ঘটনাটিকে আরও স্বদেশীয় করিবার জন্ত গিরিশচন্দ্র বরযাত্রী ও কস্তাযাত্রীর উপস্থাপনা করিয়াছেন। পরিশেষে তাহাদের উদ্দেশ্যে বরপক্ষের পণ চাওয়া প্রথার দোষ বর্ণনাও খানিকটা করিয়াছেন। যদিও ঐ অংশটুকু নাটকের বিষয়বস্তুর উদ্দেশ্যের সহিত ঠিক মিলে না। কাহিনীটি এই প্রকার—

হারাদন বিস্তালাী বিপত্নীক। একটি মাত্র কণ্ঠা আছে, কণ্ঠাটিকে তিনি স্নেহ করেন, কিন্তু তাহার বিবাহ দিতে ইচ্ছুক নহেন, কেননা সম্পত্তি ও কণ্ঠা যুগপৎ বেহাত হইয়া যাইবার সম্ভাবনা। এদিকে কণ্ঠা রতনমালা রসিকমোহন বলিয়া একটি যুবকের প্রণয়াসক্ত হইয়া পড়িয়াছে; অথচ ঘটনাটা পিতাকে জানাইতে পারিতেছে না, কেননা প্রতিবেশী সনাতনবাবু ওই রসিকমোহনের সহিত রতনমালার বিবাহ দিবার কথা হারাদনকে বলায় হারাদন তাহা নাকচ করিয়া দিয়াছিলেন। দ্বারের অন্তরালে থাকিয়া রতনমালা এ কথা শুনিয়াছিল। স্তবরাং হৃদয়ের জ্বালা হৃদয়ে চাপিয়া রাখা ভিন্ন তাহার গত্যন্তর রহিল না। ফলে রতনমালা ক্রমশ বিমর্ষ হইয়া পড়িল। রতনকে বিমর্ষ দেখিয়া হারাদন চিন্তিত হইয়া পড়িলেন, কিন্তু যখন শুনিলেন যে কণ্ঠার এই বিমর্ষতার হেতু বিবাহের ইচ্ছা, তখন আরও রাগিয়া উঠিলেন। হারাদন কণ্ঠার বিবাহ না দিতে স্থিরপ্রতিজ্ঞ। হারাদনের দাসী গরব রতনমালার মনের কথা জানিয়া তাহার অভীষ্ট সিদ্ধির উপায় বাহির করিল। সে রতনকে রোগের ভান করিয়া পড়িয়া থাকিবার নির্দেশ দিয়া, যথোচিত ক্রন্দন ইত্যাদির সহযোগে সবিস্তারে কণ্ঠার ব্যাধির কথা হারাদনকে জানাইল। হারাদন ব্যাকুল হইয়া ভৃত্য মানিককে বলিলেন ডাক্তার ডাকিয়া আনিতে। কর্তব্যপরায়ণ ভৃত্য এ্যালোপ্যাথ, হোমিওপ্যাথ, হাকিম, কবরেজ, বেদেনী, জ্যৈষ্ঠওয়ালী যাকে যেখানে পাইল, ডাকিয়া আনিল। কিন্তু কণ্ঠার রোগ নির্ণয়ে কোন বৈজ্ঞানিক সক্ষম হইল না, বরং রোগ লইয়া তাহাদের নিজেদের মধ্যে মতভেদ দেখা গেল। অবশেষে গরব রসিকমোহনকে অবধূত সন্ন্যাসী সাজাইয়া হারাদনের নিকট লইয়া আসিল। রসিকের সহিত রতনের সাক্ষাৎ হইল। বাতায়ন হইতে যে হৃদয় বিনিময় হইয়াছিল, তাহার ভিত্তি স্থাপিত হইল। রসিক ও সনাতন পরামর্শ করিয়া পুরোহিত, বরযাজী, কণ্ঠাযাজী, ইত্যাদি সকলকে আহ্বান করিয়া আনিয়াছিল। কণ্ঠার স্বাস্থ্যের জগ্গ ভূয়া বিবাহের আয়োজন প্রয়োজনীয় বলিয়া সে হারাদনকে বিবাহ অনুষ্ঠান করিতে বলিল। হারাদনও ভূয়া বিবাহ জানিয়া যথারীতি তাহার হস্তে কণ্ঠা সম্প্রদান করিলেন। রসিকমোহন ও রতনমালার বিবাহ হইয়া গেল। পরে হারাদন জানিতে পারিলেন যে ইহা সনাতন ও রসিকের কারসাজী। কিন্তু তখন আর কিছুই করিবার ছিল না। সম্প্রদান হইয়া গিয়াছে। বিস্কন্ধ হারাদন শাস্ত হইলেন এবং মানিকের সহিত দাসী গরবের বিবাহ দিলেন। নৃত্য, গীত, হজায় প্রহসনের যবনিকা নামিয়া আসিল।

পূর্বেই বলিয়াছি, কাহিনী মোটামুটি একই আছে, তবে গিরিশচন্দ্র ফরাসী সমাজের পরিপ্রেক্ষিতে লিখিত গ্রহসনটিকে বাঙ্গালী সমাজের উপযুক্ত করিয়া রচনা করিয়াছেন। সেইজন্য স্বভাবতই সমকালীন বাঙ্গালী সমাজ-জীবনের কয়েকটি ঘটনা গ্রহসনটিতে আসিয়া পড়িয়াছে। যেমন বঙ্গরমণীগণের জ্যাকেট বডিম্ পরার ব্যাপারটি। এই সময় যুরোপীয়ানদের অহুকরণে এদেশে মেয়েদের জ্যাকেট পরার প্রচলন হয়; বাঙ্গালী সমাজ ইহাকে সহজে গ্রহণ করিতে পারে নাই। ঘটনাটি আলোচ্য গ্রহসনের অষ্টম দৃশ্যের শেষে বঙ্গরমণীগণের প্রবেশ ও গীতের মধ্যে ব্যক্ত হইয়াছে। গীতটির কিয়দংশ উদ্ধৃত করা গেল।

। বঙ্গরমণীগণের প্রবেশ ও গীত ।

কাঙালী বাঙ্গালীর স্নেহে, কাজ কি বিবিয়ানা বাই,  
বুকে পিঠে পেটে ধরে, জ্যাকেট বডি'র মুখে ছাই।

এখন চলছে কসতা পেড়ে শাড়ী

শাখার আদর বাড়ী বাড়ী

ভেঙে কাচের বাসন, কাচের চুড়া, ঘুচেছে কাচের বালাই।

শেষ অংশে নাট্যকার সমকালীন সমাজের বরপণের কথা বলিয়াছেন। ইহাও ফরাসী সমাজের চিত্র নহে—বাঙ্গালী সমাজের চিত্র। সেই সময় পাত্রপঙ্কের অহেতুক বরপণ চাওয়ায় অনেক কন্যাদায়গ্রস্ত পিতাই কন্যার বিবাহ দিতে পারিতেন না। ফলে বহু বয়স অবধি কন্যাকে অনুচা রাখিতে হইত। গিরিশচন্দ্র প্রাচীনপন্থী ছিলেন, তিনি শাস্ত্রোক্ত গোয়ীদান ইত্যাদি প্রথা উঠিয়া যায় দেখিয়া ক্ষুব্ধ হইয়াছিলেন। এই গ্রহসনের শেষে সেইজন্য পণপ্রথা সমস্তাটির কথা উল্লেখ করিয়াছেন, যদিও নাটকটির মূল উদ্দেশ্য পণপ্রথার রূঢ়তা দেখান নহে। হারাধন পণের অভাবে কন্যাকে গৃহে রাখে নাই, তাহার যথেষ্ট পরিমাণে অর্থ ছিল। মূল উদ্দেশ্য হইল ডাক্তার এবং তাহাদের চিকিৎসার বিধিকে ব্যঙ্গ করা। সেইজন্য পণপ্রথার কথা বলিয়া গিরিশচন্দ্র আলোচ্য নাটকে উদ্দেশ্যচ্যুত হইয়াছেন। শেষের সংলাপগুলি নিতান্তই অপ্রাসঙ্গিক। তথাপি গিরিশচন্দ্র ইহা সমকালীন জনরুটির অহুগামী করিয়া রচনা করিয়াছিলেন। যে সমস্তায় কন্যার পিতাব্রা জর্জরিত, নাটকের মাধ্যমে যদি তাহার আভাস কিঞ্চিৎ দেখা যায়, তবে নিঃসন্দেহে নাটকখানি তাহাদের নিকট আকর্ষণীয় হইয়া উঠে। গিরিশচন্দ্র পেশাদার নাট্যকার, দর্শকের রুচি তিনি বেশ ভাল করিয়াই বুঝিতেন।

মানিক ও গরবের প্রেমের দৃশ্যও মূল নাটকে নাই। উহাও সমসাময়িক জন-

কিছু অনুসরণ করিয়া নাট্যকারকে রচনা করিতে হইয়াছে। মূল নাটকে ‘জ্যাম্পেন’ চরিত্রটিকে বাড়াইয়া গিরিশচন্দ্র ‘মানিক’ চরিত্র সৃষ্টি করিয়াছেন। দাসদাসীর স্বগড়া ও প্রণয় এককালের দর্শকের নিকট খুব উপভোগ্য ছিল। বাঙ্গালা নাটকে এই ধরনের বহু ‘টাইপ’ দাসদাসী চরিত্র আছে। মানিক ও গরব ইহার ব্যতিক্রম নহে।

‘য্যায়সা কা ত্যায়সা’ গ্রহসনের কোন অঙ্কবিভাগ নাই। দশটি দৃশ্বে কাহিনী বিভক্ত। প্রথমে প্রস্তাবনা সঙ্গীত, শেষে পট পরিবর্তন ও বাসর সঙ্গীত। গিরিশচন্দ্র মলিয়ারের আক্ষরিক অনুবাদ করেন নাই। কাহিনী অবলম্বন করিয়া একটি গ্রহসন লিখিয়াছেন মাত্র। সুতরাং অনেক অংশই তাহার স্ব-রচিত। যথা—মানিক ও গরবের প্রেমের একটি দৃশ্য :—

গরব। কাউকে বলিসনি, তোরে বে করবো, তাই তোরে এখন চুপি চুপি বলছি। আমি ওর কাছে ডাইনে মস্তাটি শিখেছি; এখন গাছচালা মস্তাটি শিখতে যাচ্ছি।

মানিক। ডাইনে মস্তা শিখেছিস কি রে?

গরব। নইলে তোরে বে করতে যাচ্ছি কেন? তোর কাছে শুয়ে থাকবো, আর একটু একটু করে বুকের রক্ত খাবো।

মানিক। নে নে ঠাট্টা করিসনে, তোর কথা শুনে ভয় লাগে।

গরব। ভয় করে,—তোর বুকের রক্ত খাবো; তা কি তুই টের পাবি? এ্যাই আখ, তুই সামনে দাঁড়া দেখি, একটু খাই, তুই টেরও পাবিনে।

[ ৮ম দৃশ্য—পথ ]

কামাখ্যার ডাকিনী গাছ চালিতে পারে, এবং সেই গাছে চড়িয়া তাহার ঘুরিয়া বেড়ায় এই বিশ্বাস বাঙ্গালী সমাজে প্রচলিত ছিল। এমন কি, বিংশ শতাব্দীতে আমরাও বাল্যকালে দিদিমার নিকট এই গল্প শুনিতে শুনিতে ঘুমাইয়া পড়িতাম। গিরিশচন্দ্র এই বিশ্বাসকে রূপায়িত করিয়াছেন। জনরুটির নিকট এমন ভাবে আত্মসমর্পণ বোধ হয় আর কোন নাট্যকার করেন নাই। ইহা মহৎ নাট্যকারের লক্ষণও নয়।

নাটকের শেষ দৃশ্য—রসিক কর্তৃক বিষয়ের দলিল স্ত্রী রতনমালাকে উৎসর্গ-করণ ও হারাদানকে ‘ট্রাষ্টি’ নিয়োগ, মূল নাটকের বহির্ভূত—কাল্পনিক দৃশ্য মাত্র।

রসিক। মহাশয় জুঁক হুচ্ছেন কেন? এই দেখুন আমার যথাসর্বস্ব, আপনার কস্তার নামে লিখে এনেছি, আপনি তার ট্রাষ্টি।

আপনার কথা আপনারই থাকবে, তার উপর—আজ হতে  
আমি আপনার পুত্র হ'লেম। [ ১০ম দৃশ্য ]

ইংরাজী অনুবাদে আছে :—

Sganarelle ( হারাধন ) নিজের Notary ( পুরোহিত) কে বলিতেছে—  
Now Sir, draw up a marriage contract for these two young  
people. Write it out at once please. [ To Lucinde ] You see, he  
is drawing up the contract. [ To Notary ] I give her twenty  
thousand pounds on her marriage. Write that down.

অবশেষে Lucinde পিতার নিকট হইতে দলিলটি দস্তখৎ করাইয়া  
প্রমাণ স্বরূপ নিজের নিকট রাখিয়া দিল। ঘটনাটি বাঙ্গালী সমাজের পক্ষে  
উপযুক্ত নহে। সেইজন্য গিরিশচন্দ্র রসিকমোহনকে দিয়া পত্নীকে বিষয় উইল  
করাইয়াছেন।

সংলাপের অনুবাদেও গিরিশচন্দ্র মূলের যথাযথ অনুসরণ করেন নাই।  
জন উড কৃত ইংরাজী অনুবাদের পাঠ মিলাইয়া জ্যোতিরিন্দ্রনাথের 'হঠাৎ  
নবাব' গ্রন্থে যে মূলানুগ তাহার প্রমাণ পাই উভয় নাটকের সংলাপ যখন  
এক, তখন মনে হয় জন উডের অনুবাদ মূলানুগ। কিন্তু গিরিশচন্দ্রের অনুবাদের  
সহিত জন উডের অনুবাদের সংলাপে মিল নাই। বিশেষ গিরিশচন্দ্র প্রয়োজন  
মত গ্রন্থনটিকে দেশী ছাঁচে ঢালিয়া লইয়াছেন। অনুমিত হয়, গিরিশচন্দ্র  
চরিত্র চিত্রণের মত সংলাপের অনুবাদেও স্বাধীনতা গ্রহণ করিয়াছেন। তাহা  
ছাড়া গিরিশচন্দ্রের অনুবাদ ছবছ না হওয়াই সম্ভব। জ্যোতিরিন্দ্রনাথের  
নাট্যানুবাদ সাহিত্যরস-পিপাসার অঙ্গীভূত। কিন্তু গিরিশচন্দ্রের উদ্দেশ্য অভিনয়  
করা। পেশাদার প্রয়োগকর্তার দর্শকবৃত্তিকেই আমল দেওয়া সম্ভব। সেইজন্য  
ঘটনা সংস্থান এক হইলেও সংলাপে গিরিশচন্দ্র স্বাধীনতা গ্রহণ করিয়াছেন।

গিরিশচন্দ্র ঘোষ কর্তৃক সেক্সপীয়রের 'ম্যাকবেথ' নাটকের অনুবাদ বাংলা  
অনুবাদ-নাটকের আদর্শ-স্থানীয়। ইহাতে আগাগোড়া গিরিশচন্দ্র ম্যাকবেথের  
সংলাপের যথাযথ অনুবাদ করিয়াছেন। এমনকি মূলের যে অঙ্কের, যে যে দৃশ্যে,  
যে সকল চরিত্র প্রবেশ ও প্রস্থান করিয়াছে, এবং যে সকল কথা বলিয়াছে,  
অনুবাদে গিরিশচন্দ্র তাহাই ছবছ অনুসরণ করিয়াছেন, কোথাও অশ্রুতি নাই।  
আমরা মূলের দুইটি সুপ্রসিদ্ধ সংলাপের সহিত গিরিশচন্দ্রের অনূদিত সংলাপের  
তুলনা করিলাম।

Macb.

Cure her of that.

Can't thou not minister to a mind diseased,  
Pluck from the memory a rooted sorrow,  
Raze out the written troubles of the brain  
And with some oblivious antidote  
Cleanse the stuff'd bosom of that perilous stuff  
Which weighs upon the heart ?

( *Act V, Sc. iii* )

ম্যাকবেথ ।

কর আরোগ্য প্রদান এ পীড়ায় ।  
পার নাকি মনব্যাদি করিতে মোচন ;  
স্মৃতি হতে উখাড়িতে নার কি হে তুমি  
দুরন্ত সন্তাপ বন্ধমূল ;  
অগ্নিবর্ণে থরে থরে মস্তিষ্ক মাঝারে—  
লেখা অহুতাপ লিপি,  
আছে কি কোশল তব মুছিবারে তায় ;  
অস্তর গরল যার প্রবল পীড়নে,  
ব্যথিত হৃদয়াগার,  
বিশ্ব্বতি অমৃত বারি করি দান  
ধৌত কর— পার যদি ? ( ৫।৩ )

Macb. :—She should have died hereafter,

There should have been a time for such a word :  
Tomorrow and tomorrow and tomorrow,  
Creeps in this petty pace from day to day  
To the last syllable of recorded time,  
And all our yesterdays have lighted fools  
The way to dusty death. Out, out, brief candle,  
Life's but a walking shadow, a poor player  
That struts and frets his hour upon the stage  
And then is heard no more. It's a tale  
Told by an idiot, full of sound and fury  
Signifying nothing.

( *Act V, Sc. v* )

ম্যাকবেথ :— মরণ আছিল শ্রেয়ঃ পরে,  
 রাজ্যী মৃত— ;  
 হেন কথার সময় সজ্জত হইত কোন দিন ;  
 কল্যা—কল্যা—কল্যা—  
 চলে ধীর পদে দিন দিন  
 হয় লয় নির্ণীত সময়ে—  
 প্রারদ্ধ লিপির শেষাক্ষরে  
 গতকল্য একত্র হইয়ে  
 ল'য়ে যায় পথ দেখাইয়ে ;  
 মিশাইতে শ্মশান ধুলায় ।  
 নিভে যা, নিভে যা ওরে ক্ষণস্থায়ী দীপ ।  
 চলচ্ছায়া মাত্র এ জীবন ;  
 ক্ষুদ্র অভিনেতা,  
 নিজ অভিনয় সময়ে যেমন  
 মদগর্বে চলে রক্ষস্থলে,  
 হস্ত পদ সঞ্চালিয়ে—গর্জন করিয়ে,—  
 পরে তার তত্ত্ব নাহি জানে কেহ ।  
 বাতুলের গল্প এ জীবন,  
 অর্থহীন মাত্র—বহু বাক্য আড়ম্বর । ( ৫১৫ )

মূলের আনুগত্য এখানে বিশেষভাবে লক্ষ্য করিবার যোগ্য ।

‘ম্যাকবেথ’ নাটক অনুবাদে গিরিশচন্দ্র একেবারে স্বাধীনতা গ্রহণ করেন নাই একথা বলা বোধ করি সঙ্গত হইবে না । এ কথা সত্য যে, চরিত্র এবং সংলাপের দিক দিয়া তিনি মূলের প্রতি আনুগত্যই দেখাইয়াছেন । কিন্তু সঙ্গীত সম্পর্কে এ কথা বলা যায় না । ‘ম্যাকবেথ’ অনুবাদে গিরিশচন্দ্র মোট পাঁচখানি গান সন্নিবেশিত করিয়াছেন । এই পাঁচখানি গানে ‘ম্যাকবেথের’ পরিবেশের যে কিছু উন্নতি হইয়াছে, তাহা বলা যায় না ; কেননা তাহা হইলে স্বীকার করিতে হয় সেক্সপীয়রের ‘ম্যাকবেথে’ ঐ সঙ্গীতগুলির অভাবে যথোচিত পরিবেশ সৃষ্টি হয় নাই ।

গিরিশচন্দ্রের ঐ সঙ্গীত-সন্নিবেশের মূলে রহিয়াছে ঊনবিংশ শতাব্দীর জনরুচির প্রভাব । একদিকে প্রাচীন যাত্রার ঐতিহ্য অপর দিকে উত্তর-ভারত



হইতে আগত বিভিন্ন রাগসঙ্গীতের প্রভাব ঐ গানগুলির মধ্যে স্বীকৃত হইয়াছে।

উনিশ শতকের নাটকের দ্বিতীয় বৈশিষ্ট্য নাটকের স্থানে অস্থানে সঙ্গীগণের প্রবেশ এবং সঙ্গীতের পরিবেশন। ‘ম্যাকবেথ’ নাটকে সঙ্গীর ভূমিকা সৃষ্টির কোন স্বেযোগ নাই; তাই বলিয়া গিরিশচন্দ্র ‘সঙ্গীগণ’কে নিরাশ করেন নাই। অপরাপর ডাকিনী চরিত্রের মধ্যে তাহাদের মিশাইয়া দিয়াছেন। এই অপরাপর ডাকিনীগণ নাটকে কোন সাহায্য করে নাই, সময় সময় কেবল প্রবেশ করিয়াছে এবং গান গাহিয়া প্রস্থান করিয়াছে। তাই বলিতেছিলাম অগ্ণাত নাটকের ‘সঙ্গীগণের প্রবেশ ও গীত’ ম্যাকবেথে ‘অপরাপর ডাকিনীগণের প্রবেশ ও গীতে’ রূপান্তরিত হইয়াছে। ইহা সমকালীন জনরুচির প্রভাব।

অমৃতলাল বসু ফরাসী লেখক মলিয়ারের *The School for Wives* নাটকটি অবলম্বন করিয়া ‘চোরের উপর বাটপাড়ি’ প্রহসনখানি রচনা করিয়াছেন।

অমৃতলালের প্রহসনটি জ্বীলতার গুণী অতিক্রম করিয়াছে এবং স্বীকার করিতেই হয় যে, মূল নাটকটিও এতখানি অঙ্গীল নহে। অমৃতলাল অঘোরবাবুর স্ত্রীকে (গিন্নী) মত্তপায়িনী এবং স্বৈরাচারিণী করিয়া অঙ্কিত করিয়াছেন। সমকালীন যুগে অনেক পুরুষকে মত্তপ স্বামীর অনুরোধে মত্তপায়িনী হইতে হইয়াছিল, ইতিহাসে ইহার নজীর আছে। নারায়ণের নিকট প্রসঙ্গতঃ গিন্নীও ইহা বলিয়াছেন:—‘মিনষে খায়, আমাকেও শিখিয়েছে, বলে, তোর অঙ্গলের ব্যায়রামের উপকার হবে।’ (পঞ্চম দৃশ্য) কিন্তু তাই বলিয়া পুরুষীগণ যে নিজেদের সকল শিক্ষা সংস্কার জলাঞ্জলি দিয়া বারনারীর মত ব্যবহার করিতেন, এমন কথা বলা যায় না। প্রথমতঃ বাঙ্গালী সমাজে অবরোধ প্রথা অত্যন্ত কঠিন। পুরুষেরা মত্তপান করিয়া বাড়ীজী ইত্যাদির সহিত বাগানবাড়িতে বাস করিলেও পুরললনাগণ সে যুগে অন্তরমহলের বাহিরে আসিতে পারিতেন না। মনস্তাত্ত্বিক নিপীড়নের ফলে তাঁহাদের কাহারো কাহারো চারিত্রিক স্থলন দেখা দিলেও তাহা বারবনিতার কার্যক্রমের মত এতখানি গর্হিত হইত না। আলোচ্য প্রহসনে গিন্নী চরিত্রটি অঘোরবাবুর বিবাহিতা স্ত্রী হইলেও তাঁহার রক্তিতার ন্যায় অঙ্কিত হইয়াছে। গিন্নী তাহার প্রশ্নীকে বলিতেছে, “না ভাই, আমার রামে শ্রামে কাজ নেই—তুমি আমার বাম হসো না। (হস্ত ধরিয়া) বাস্তবিক ভাই, কে জানে তোমার চোখে কি আছে, এক চাউনীতেই আমার পাগল করেছ। কিন্তু ভাই, তোমাদের বিশ্বাস কি, দুদিন বাদে চিনতে

পারবে না।' (প্রথম দৃশ্য) কোন ভদ্র গৃহস্থের স্ত্রী এই ভাষায় পরপুরুষের সহিত কথা বলিতে পারে, তাহা ধারণাতীত। সত্য বলিতে কি 'গিন্নী' চরিত্রটির যথোচিত মূল্যায়ন অমৃতলাল করিতে পারেন নাই। তাহার কথায়-বার্তায়, আচার-আচরণে, অমৃতলালের ধারণায় হাশ্বরসের স্রষ্টি হইলেও, আমাদের ধারণায় তাহা বীভৎস রসে রূপান্তরিত হইয়াছে।

মলিয়ারের মূল নাটকে চরিত্রের এইরূপ অভব্যতা নাই। 'গিন্নী' চরিত্রের সহিত মূল নাটকের 'এগ্নিস্' চরিত্রের বিন্দুমাত্র মিল নাই। প্রথমতঃ এগ্নিস্ অবিবাহিতা তরুণী। সে সাংসারিক জীবনে সকল ব্যাপারে অনভিজ্ঞা সরলা বালিকা। মাত্র চারি বৎসর বয়স হইতে সে নায়ক আরনলফির গৃহে প্রতিপালিতা। তের বৎসর আরনলফি তাহাকে বহির্জগতের সকল ছোঁয়াচ-বাঁচাইয়া মাহুষ করিয়াছে। এগ্নিস্ সম্পূর্ণ নিষ্পাপ :—**"You can judge of her looks and her innocence when you converse with her."** বন্ধু ক্রাইসলডি'র প্রতি আরনলফির এগ্নিস্ সম্পর্কে এই উক্তি হইতেই তাহা বুঝা যায়।...কিন্তু "গিন্নী"র চরিত্রে এগ্নিসের এই সরলতা নাই। তিনি সরলা নহেন, বরং নিপুণা নায়িকা; অবিবাহিতা ত' নহেনই।

দ্বিতীয়তঃ এগ্নিস্ হোরেসকে ভালবাসিয়াছিল সম্পূর্ণ হৃদয় দিয়া। তাহার সে প্রেমে কামগন্ধ কোথাও ছিল না। সে তরুণী, অবিবাহিতা, ঘটনাক্রমে আর একজন অবিবাহিত তরুণের সহিত তাহার পরিচয় হইয়াছিল এবং পরিচয় ক্রমে ঘনিষ্ঠ হইয়া প্রেমে রূপান্তরিত হইয়াছিল। ইহাতে দোষের কিছু নাই এবং অপাপবিদ্ধা এই তরুণীর প্রণয় কোথাও শ্লীলতার গুণী অতিক্রম করে নাই। তাহার প্রণয় যে কতখানি সরল এবং কামগন্ধহীন ছিল তাহা নিম্নোক্ত কথা হইতে বুঝা যাইবে :—

হোরেশ্ যে এগ্নিসকে ভালবাসে তাহা আরনলফির নিকট সে ব্যক্ত করিয়াছে। কিন্তু হোরেশ্ জানিত না যে বিয়াজ্জিশ বৎসরের আরনলফিও (যে সপ্তদশী এগ্নিস'কে তাহার চারি বৎসর বয়সের সময় হইতে লালনপালন করিয়াছে) তাহার পাণিপ্রার্থী। আরনলফি যখন এগ্নিসের প্রণয়-বৃত্তান্তের কথা হোরেসের নিকট শুনিল, তখন তাহার সত্যতা নিরূপণের জন্ত এগ্নিসের নিকট গিয়া প্রশ্ন করিল—এগ্নিসও সরলভাবে তাহাকে সকল কথা বলিতে আরনলফি বলিল :—**"...Yes—All these tender passages, these pretty speeches, and sweet caresses, are a great pleasure, but**

they must be enjoyed in an honest manner and their sin should be taken away by marriage.

Agnes.—Is it no longer a sin when one is married ?

Arnolphe.—No.

Agnes —Then please marry me quickly.....”

( Act II, Scene vi )

এগ্নিস চরিত্রের এই সরলতা গিন্নী চরিত্রে কোথাও নাই। তৃতীয়তঃ নারায়ণকে লুকাইবার জন্য গিন্নী যে সকল ব্যবস্থা অবলম্বন করিয়াছিলেন এগ্নিস তাহা করে নাই। আরনলফি যখন তাহাকে বলিয়াছিল যে হোরেন্স আসিলেই সে যেন তাহার মুখের উপর দরজা বন্ধ করিয়া জানালা হইতে ঢিল মারে, তখন এগ্নিস তাহাই পালন করিয়াছিল ; অতিরিক্ত এই যে, সেই ঢিলের সহিত সে একটি চিঠিও প্রণয়ীকে দান করিয়াছিল। ইহা দুষণীয় নহে ; বরং উপযুক্ত পরিবেশে কৌতুককর হইয়াছে। নারায়ণকে স্বামীর নিকট হইতে গোপন করিতে, গিন্নীর যে আচরণ, তাহার সহিত ‘বালজাক’ বা ‘বোকাশিও’র গল্পের কোন কোন চতুরা নায়িকার মিল আছে—‘এগ্নিসের নহে।

মলিয়ারের *The School for Wives* নাটকের সহিত অমৃতলালের ‘চোরের উপর বাটপাড়ি’ গ্রন্থের ঘটনাগত সাদৃশ্য কেবলমাত্র একটি জায়গায়, তাহা আরনলফির নিকট ( আরনলফি যে এগ্নিসের প্রণয়াকাজক্ষী তাহা না জানিয়া ) হোরেন্স যেমন এগ্নিসের প্রতি তাহার প্রেমের কথা অকপটে বলিয়াছিল এবং যাহা শুনিয়া ক্ষিপ্তপ্রায় আরনলফি এগ্নিসকে নানা উপায় উদ্ভাবন করিয়া হোরেন্সের সামিধ্য হইতে সরাইয়া রাখিতে প্রয়াসী হইয়াছিল, ঠিক তেমনি অঘোরবাবু কর্তৃক নিয়োজিত নারায়ণ অঘোরবাবুর স্ত্রীর সহিত প্রণয়লীলায় ব্যাপ্ত হইয়া তাঁহাকেই ( গিন্নী যে অঘোরবাবুর স্ত্রী তাহা না জানিয়া ) সবিস্তারে সে বিষয় বর্ণনা করিয়া, ক্ষিপ্ত করিয়া তুলিয়াছিল, এবং তিনিও ( অঘোরবাবু ) নারায়ণকে হাতেনাতে ধরিবার জন্য অনেক চেষ্টা করিয়া বিফলকাম হইয়াছিলেন। ইহা ছাড়া *The School for Wives* এর সহিত ‘চোরের উপর বাটপাড়ি’ গ্রন্থের কোন মিল নাই। তাই গ্রন্থনটি মলিয়ারের বিষয়বস্তুর অবলম্বন না বলিয়া, বিষয়বস্তুর বিকাশ কৌশলের দ্বারা অনুপ্রাণিত রচনা বলাই আমাদের মতে শ্রেয়।

নির্মিতির দিক দিয়াও উভয় নাটকের অমিল লক্ষণীয়। ‘চোরের উপর

বাটপাড়ি' মাত্র কয়েকটি দৃশ্যে বিভক্ত (অঙ্কহীন) ক্ষুদ্র গ্রন্থন, *The School for Wives* একটি পূর্ণাঙ্গ পঞ্চাঙ্ক নাটক।

অমরেন্দ্রনাথ দত্ত সেক্সপীয়রের 'হামলেট' নাটকের অনুকরণে 'হরিরাজ' রচনা করেন। নাটকের প্রারম্ভে লেখা আছে 'ঐতিহাসিক বিয়োগান্ত নাটক'। ইহা যে হামলেটের অম্ববাদ অথবা অনুসরণ নাট্যকার তাহা কোথাও স্বীকার করেন নাই। গ্রন্থারম্ভে হামলেটের প্রথম অঙ্কের পঞ্চম দৃশ্য হইতে একটি উদ্ধৃতি আছে মাত্র।

'হরিরাজ' ভাঙা অমিত্রাক্ষর ছন্দে রচিত। ইহা মনে হয় গিরিশচন্দ্রের প্রভাবের ফল। নাটকটির রচনা-শৈলী উচ্চাঙ্গের নহে; ইহার কয়েকটি সঙ্গীত বিশেষ জনপ্রিয় হইয়াছিল।

'হরিরাজ' নাটকে 'হামলেট' নাটকের দৃশ্যসংস্থানগুলি বজায় রাখা হয় নাই। চরিত্রও নাট্যকার নূতন করিয়া কিছু সৃষ্টি করিয়াছেন; যেমন- স্বরমা। হামলেটের কোন ভগিনী ছিল না, কিন্তু 'হরিরাজে'র ভগিনী হিসাবে নাট্যকার এই চরিত্রটি সৃষ্টি করিয়াছেন। হামলেটের পিতার হত্যাকারী ছিল তাহার কাকা ক্লডিয়াস; 'হরিরাজে' ক্লডিয়াসের স্থান লইয়াছে জয়াকর, জয়াকর হরিরাজের খুড়া নহে, কাশ্মীর-রাজের প্রধান সেনাপতি। ক্লডিয়াসের পত্নী চরিত্র 'হামলেটে' নাই; এখানে মলিনা জয়াকরের পত্নীরূপে নূতনসৃষ্টি। দধিমুখ চরিত্রও নাট্যকারের সৃষ্টি। দধিমুখ রাজার মঙ্গলাকাজ্জী বিদুষক ব্রাহ্মণ। এই চরিত্রটি সংস্কৃত নাটক হইতে 'হরিরাজে' স্থান পাইয়াছে। তবে প্রত্যক্ষ ভাবে ইহা গিরিশচন্দ্রের 'জনা' নাটকের বিদুষক চরিত্রের অনুকরণ। জনার বিদুষকের আচরণ এবং সংলাপের সহিত দধিমুখের কার্য ও কথার মিল লক্ষণীয়।

কাহিনীর ক্ষেত্রে হামলেট এবং হরিরাজের কিছু মিল আছে। হামলেটের কাকা যেমন তাহার মাতা গিরটুন্ডের প্রণয়ী এবং পিতার হত্যাকারী, জয়াকরও তেমনি হরিরাজের মাতা শ্রীলেখার প্রণয়ী এবং তাহার পিতার হত্যাকারী। হামলেটের পিতার প্রেতাঙ্গা হামলেটকে এই হত্যারহস্য জানাইয়াছিল। হরিরাজের পিতার প্রেতাঙ্গাও তাহাকে এই হত্যারহস্যের কথা জানাইয়াছে। পোলোনিয়াসের কণ্ঠা ওফেলিয়ার সহিত হামলেটের বিবাহ হইবার কথা; কুলধ্বজের কণ্ঠা অরুণার সহিতও হরিরাজ বিবাহপণে আবদ্ধ। কুলধ্বজ কাশ্মীর-রাজের প্রধান সামন্ত। মাতার অবৈধ প্রণয় এবং তজ্জন্ম পিতৃহত্যার কথা

জানিবার পর যেমন হ্যামলেটের জীবনে দারুণ দোটানার ঝড় নামিয়া আসে (ইহা খামিয়াছে তাহার মৃত্যুর সহিত), তেমনি প্রধান সেনাপতি জয়াকরের সহিত মাতা শ্রীলেখার অবৈধ প্রণয় এবং তজ্জগৎ পিতৃহত্যার কথা শুনিয়া হরিরাজের জীবনেও আসিয়াছে দারুণ সংশয়ের দোটানা এবং এই দ্বন্দ্ব হইতে সে মৃত্যুর পূর্বে মুক্তি পায় নাই।

মোটামুটি এইরূপ কিছু মিল ‘হ্যামলেট’ এবং ‘হরিরাজে’ প্রত্যক্ষ করা যায়। সেইজগৎ ইহাকে ‘হ্যামলেটে’র ভাবানুবাদ বলা চলে—অনুবাদ নহে।

রক্ষা সৈন্তদল হ্যামলেটের পিতার প্রেতাঙ্গার আবির্ভাব অনেকবার দেখিয়াছে, কিন্তু হ্যামলেটের বন্ধু হোরাশিও তাহা বিশ্বাস করে না। প্রথম অঙ্ক প্রথম দৃশ্যে সেই বিষয়ে রক্ষিণ কথাবার্তা কহিতেছিল। ‘হরিরাজ’ নাটকের প্রথম দৃশ্যও সেইরূপ রক্ষিণের কথাবার্তা দিয়া শুরু হইয়াছে। হ্যামলেট হোরাশিওর মুখে পিতার প্রেতাঙ্গার কথা শুনিয়া তাঁহার সহিত কথা কহিতে উদগ্রীব হইয়াছিল; কিন্তু হরিরাজ স্বপ্ন দেখিয়া পিতার জীবননাশের কারণ সম্বন্ধে সন্দিহান হইয়া ভাবিতেছিল।—সংলাপের অনুবাদ নাট্যকার করেন নাই।—তবে স্থানে স্থানে সংলাপের ভাবানুবাদ আছে।—

Ghost.

I am thy father's spirit,

Doom'd for a certain term to walk the night,

And for the day confined to fast in fires,

Till the foul crimes in my days done of nature

Are burnt and purged away. But that I am forbid

To tell the secrets of my prison-house,

I could a tale unfold whose lightest words

Would harrow up thy soul, freeze thy young blood,

Make thy two eyes, like stars, start from their spheres.

...

...

...

কাশ্মীর-রাজের প্রেতাঙ্গা :

বৎস রে,

আমি রে জনক তোর

কিন্তু আর নহি কায়াময়,

ছায়াময় প্রেতাঙ্গা এখন।

আগমন দানিতে সংবাদ তোরে—  
 শোন তবে হয়োনা অধীর ।  
 যে কাহিনী করিব বর্ণন—  
 কণামাত্র করিলে শ্রবণ,  
 কণ্টকিত হবে তব কলেবর ।  
 লোমকূপে স্ফুলিঙ্গ খেলিবে  
 হৃদিতন্ত্রী স্বকার্য তুলিবে,  
 শোণিত প্রবাহ  
 সহসা নিখর হবে নির্মম আঘাতে ।  
 মনে হবে প্রতিক্ষণে  
 ধরিত্রী যাইছে সরি চরণ হইতে ।

...

...

...

পিতার মৃত্যু-রহস্য শ্রবণ করিয়া হ্যামলেট বলিয়াছিল—

Hamlet. O all you host of heaven ! O earth !

What else ?

And shall I couple hell ? O, fie, hold, hold, my heart ;

And you, my sinews, grow not instant old,

But bear me stiffly up. Remember thee !

Ay, thou poor ghost, while memory holds a seat

In this distracted globe. Remember thee !

Yea, from the table of my memory

I'll wipe away all trivial fond records,

All saws of books, all form, all pleasures past,

That youth and observation copied there ;

And thy commandment all alone shall live

Within the book and volume of my brain,

...

...

...

হরিরাজ ।

কোথা স্বর্গ, কোথা মর্ত্য

নরক কোথায় ?

ছি ছি, ঘৃণা হয় এ জীবনে ।

ধীরে ধীরে কর আঘাত হৃদয়

শিরা গ্রস্থিচয়, দৃঢ় কর বন্ধন নিচয়

বল দাও এ বেগ ধরিতে ।  
 পিতা ভুলিব তোমায় !  
 পারিব না, পারিব না, জানিও নিশ্চয়—  
 যতদিন শ্মৃতিশক্তি রহিবে আমার,  
 মুছিব হৃদয় হতে অতীত ঘটনা—  
 পড়াশুনা সকলি ভুলিব,  
 যৌবনে যতেক বিথা করেছি অর্জন,  
 বিসর্জন করিব সকলি ।  
 হৃদয়ের স্তরে স্তরে জ্বলন্ত অক্ষরে—  
 লেখা যবে অহুজ্জা তোমার ।  
 অগ্ন চিন্তা অবসান আজি হতে ।

তুলনামূলক আলোচনায় দেখা গেল, হরিরাজের সংলাপটি হ্যামলেটের সংলাপের প্রায় অম্লবাদ। নাট্যকার এই ভাবে মধ্যে মধ্যে হ্যামলেটের সংলাপের অম্লবাদ করিয়াছেন, তবে সর্বাংশে করেন নাই।

‘হরিরাজ’ নাটকের কাহিনী বিস্তারিত এবং চরিত্র চিত্রণে ‘হ্যামলেট’ অপেক্ষা গিরিশচন্দ্রের ‘জনা’ নাটকের প্রভাব অধিক। দধিমুখ চরিত্রটি জনার বিদূষকের মত। তাহার সংলাপের একটু নিদর্শন এই—

দধিমুখ। তা বটেই ত। রাজ্যী সিংহাসনে না বসলে মনজ্ঞ হবে কেন ? দেখছি, এর ভেতর রকম আছে। আমি ভেবেছিলাম সোজাসুজি, এখন বুঝেছি বিস্তর হিজিবিজি। নাঃ তর্কে তর্কে ফিরতে হল, শ্রদ্ধ যখন এতদূর গড়িয়েছে, তখন তোমরা সব পারো। আচ্ছা, নড় চড়, শর্মাও ঘাপ মারতে দড়—বড় একটা সজ ছাড়ছি। ( হরিরাজ ১।৫ )

দধিমুখ। যা থাকে কপালে, হরিরাজকে বলে ফেলে পেটটা হালকা করি। বিশ্বাসঘাতকের ছুরি কি জানি কখন এসে মাথায় পড়ে। যতই দেখছি, ততই আমার ধড়ে প্রাণটা ধড়াস ধড়াস করছে। বাবা ! রাণী ত নয় যেন রায়বাধিনী। কি চাউনি—যেন সত্ত্ব বিষের খনি। ( হরিরাজ ৪।৪ )

দধিমুখকে সকলে উদ্ভাদ মনে করে, সে যে সকল কথা বলে তাহার তাৎপর্য

আর কেহ বুঝিতে চাহে না। দধিমুখ হরিরাজের মঙ্গলাকাজী ; সে-পূর্ব হইতেই জয়াকর ও শ্রীলেখার ষড়যন্ত্র বুঝিতে পারিয়াছে।

জন্য বিদূষকও আপাতদৃষ্টিতে উন্মাদ। সেও যাহা বলে তাহার তাৎপর্য কেহ বুঝে না। সেও নীলধ্বজ রাজার হিতাকাঙ্ক্ষী এবং ক্লেশের ষড়যন্ত্র হইতে রাজপরিবারকে বাঁচাইতে চাহে। জন্য বিদূষকের মুখে গিরিশচন্দ্র গদ্য সংলাপ দিয়াছেন বটে, কিন্তু প্রতি লাইনের শেষে অর্থাৎ অন্ত্যানুপ্রাসে মিল থাকায় তাহা পঞ্চধর্মী হইয়াছে। হরিরাজের বিদূষকের সংলাপও একই রকম। মনে হয় যেন ‘জনা’র বিদূষকের সংলাপগুলি হরিরাজের বিদূষকের মুখে বসাইয়া দেওয়া হইয়াছে। এই চরিত্রটি জন্য বিদূষকের প্রভাব নহে, অনুকরণ।

‘হরিরাজ’ের শ্রীলেখা এবং ‘জনা’র জন্য চরিত্র বিভিন্ন হইলেও, শ্রীলেখার সংলাপে মধ্যে মধ্যে জন্য প্রভাব আছে। একটু তুলনা করা যাক—  
শ্রীলেখা।

নাহি কার্য বৃথা বাক্যব্যয়ে—

চল যাই রহিগে গোপনে।

আহতা রমণী ভুজঙ্গিনী করে পরাজয়!

নরক কোথায়,—ত্রাসেতে লুকায়,

যবে নারী ধায়—

প্রতিহিংসা সাধিতে আপন।

( হরিরাজ ( ৫৮ ) )

জনা।

দেখিবে জগতে পুত্রহীনা নারী ভীষণা কেমন,

সিংহিনীর দন্ত কাড়ি লব—

ফণিনীর গরল হরিব...

... ... ইত্যাদি ( জন্য )

ছন্দের রচনাতেও গিরিশচন্দ্রের প্রভাব লক্ষণীয়।

উনবিংশ শতাব্দীর বাংলা নাটকের একটি বৈশিষ্ট্য ছিল, তাহা সঙ্গীত-বাহুল্য। বাঙ্গালীর যাত্রা এবং উত্তর ভারত হইতে আগত বিভিন্ন রাগসঙ্গীতের প্রভাবে সমকালীন বাংলা নাটকে এই সঙ্গীতের প্রভাব-আধিক্য ঘটিয়াছিল। তখনকার যুগে সকল নাটকেই—কি অনুবাদ কি মৌলিক—নায়ক-নারিকার গীত ছাড়াও ‘সঙ্গীগণের প্রবেশ ও গীত’ অপরিহার্য ছিল বলিলেও অত্যুক্তি হয় না। ‘হরিরাজ’ নাটকও ইহার ব্যতিক্রম নহে। সেক্সপীয়রের ‘হ্যামলেট’ নাটকে গান অবশ্য আছে, কিন্তু একটি—ওফেলিয়ার। ‘হরিরাজ’ নাটকের সঙ্গীতের সংখ্যা



মোট এগারখানি। কহলন গাহিয়াছে একখানি, অরুণা গাহিয়াছে তিনখানি, সুরমা তিনখানি এবং সখীগণ গাহিয়াছে চারখানি। সংগীতাংশের এত বাহুল্য সমকালীন সমাজ-জীবনের একটি প্রভাব বলিয়াই মনে হয়। শুধু ‘হরিরাজ’-ই নহে, তৎকালীন সকল নাটকেই এই ধরনের সংগীত-বাহুল্য লক্ষণীয়।

উনবিংশ শতাব্দীর বাঙলা নাটকের আর একটি বৈশিষ্ট্য অতিনাটকীয়তা, ‘হরিরাজ’ নাটকেও তাহা আছে।

অরুণা :—ঐ যাঃ—চাঁদ ডুবে গেল। কি হবে, কি হবে? আজ যে আমাদের বিয়ে। অঙ্ককারে বিয়ে কেমন করে হবে, ওঃ বুঝেছি চাঁদ আমার সতীন। তাই লুকোলো—হিংসেতে ডুবলো। অঙ্ককার, অঙ্ককার, কিছু দেখা যাচ্ছে না। রাত্তির ঝাঁ ঝাঁ করছে। পথ দেখতে পাচ্ছিনি। একটু বসি। (উপবেশন) ও কি ও! নীচে ও কি রয়েছে? নীল আলো কোথেকে আসছে? ওখানে শুয়ে কে? কে ও? কে ও? ঔ্যা, ঔ্যা,—প্রাণেশ্বর—তুমি—তুমি...

হেমচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়ের ‘নলিনী-বসন্ত’ সেক্সপীয়রের *Tempest*-এর অনুবাদ। চরিত্রগুলির নামকরণ মূলের অনুগত নয়। হেমচন্দ্র নেপলস্কে কঙ্কনে স্থানান্তরিত করিয়াছেন; ঘটনাস্থল ভারতবর্ষ হওয়ায় চরিত্রগুলিরও ভারতীয় নামকরণ করিয়াছেন। লক্ষ্য করিবার বিষয়, তাঁহার অনুবাদে মূলের ছবছ পরিচয় পাওয়া যায় না। সেক্সপীয়রের রসবস্তুর সহিত পরিচিত করাইবার জন্যই হেমচন্দ্র অনুবাদে ঐবৃত্ত হইয়াছিলেন। সেক্সপীয়রের নাটকের শেষে ‘এপিলগ’ আছে; কিন্তু প্রথমে কোন প্রস্তাবনা নাই। হেমচন্দ্র অনুবাদের প্রথমে একটি প্রস্তাবনা লিখিয়াছেন—

বৈজয়ন্ত নামে রাজা কঙ্কন ভূপতি  
নিরবধি যাহুবিজ্ঞা করি আলোচনা  
হারাইল রাজ্যদেশ জাতার কপটে  
ভাসিয়া সাগরনীরে, অরণ্যপুলিনে,  
বালিকা কণ্ঠার সহ দ্বাদশ বৎসর  
করিল অজ্ঞাতবাস, পড়িয়া বিপাকে,  
পরে কুহকের শক্তি প্রকাশি অসীম

বিপক্ষ দমন করি কিরিল স্বদেশে ।

এ আখ্যান চমৎকার শুন মন দিয়া

শুনিলে কোতুক হবে চিত্ত বিনোদিয়া ॥

নট আসিয়া রঙ্গস্থলে প্রথমে এই প্রস্তাবনা পাঠ করিয়া যাইবার পর রঙ্গাভিনয় শুরু হইল। সংস্কৃত নাটকের মত আলোচ্য অম্ববাদে হেমচন্দ্র নান্দী, সূত্রধারের প্রসঙ্গ অবতারণা করেন নাই বটে, কিন্তু নটের অবতারণা এবং তাহার মুখে প্রস্তাবনা অংশে নাটকের সমগ্র বিষয়বস্তুর সার উদ্ঘাটন সংস্কৃত নাটকের প্রভাবের ফল। হেমচন্দ্র মনেপ্রাণে বাঙ্গালী ছিলেন ; ইংরাজী নাটকের অম্ববাদ প্রসঙ্গে সেইজন্মই সংস্কৃত নাট্যরীতির প্রভাব ত্যাগ করিতে পারেন নাই।

হেমচন্দ্র ‘টেমপেস্ট’ নাটকের আক্ষরিক অম্ববাদ করেন নাই। মূলের কাহিনীর যথাযথ অনুসরণ করিতে চেষ্টা করিয়াছেন বটে, তবে চরিত্রগুলির মাহাত্ম্য সকল সময় বজায় রাখিতে পারেন নাই। সংলাপের অস্বাভাবিকতায় মূলের রসহানিও হইয়াছে। কতকগুলি সংলাপের তুলনা করা যায়—

সুমালী :— জয় প্রভু, জয় নাথ, জয় দেব জয়,  
আকাশে উড়িতে কিবা পাতালে ডুবিতে  
অনলে পশিতে কিবা মেঘেতে চড়িতে  
কুণ্ডলী বাধিয়া যবে ওঠে সে আকাশে—  
কি আঞ্জা করুন প্রভু।

বৈজয়ন্ত :— সুমালি ! প্রণালী মত বলেছিহু যথা  
অনুষ্ঠান করেছ ত ?

Ariel :— All hail, great master ! grave sir, hail,  
I come.  
To answer thy best pleasure, be't to fly,  
To swim, to dive into the fire, to ride  
On the curl'd clouds, to thy strong bidding task  
Ariel and all his quality.

Pros :— Has't thou spirit,  
Performed to point the tempest that I bade thee ?

( Act. I, Sc. ii )

এখানে দেখা যাইতেছে, মূলের সহিত হেমচন্দ্র যথাসম্ভব আনুগত্য বজায় রাখিয়া

অনুবাদ করিতে চেষ্টা করিয়াছেন। কিন্তু সকল সময় এইরূপ আনুগত্য রক্ষা করিতে পারেন নাই।<sup>১</sup> ঊনবিংশ শতকের কলিকাতার জনজীবনের প্রতিচ্ছবি অহেতুকভাবে স্থানে স্থানে আসিয়া পড়িয়াছে। তাহাতে নাটকটির রসবিপর্যয় ঘটিয়াছে বলিয়াই মনে হয়। উদাহরণস্বরূপ ‘তিলকের’ সংলাপ উদ্ধৃত করা যাইতে পারে।

তিলক :—আবার মেঘ ডাকছে—ঝড় ওঠবার উজ্জ্বল হচ্ছে—যাই কোথা।  
এখানে ঝোপঝাপ কিছুই দেখছিনে ; কোথায় লুকুই।……  
……আ গ্যাল, এটা কি ? কি এটা পড়ে রয়েছে ? মানুষ  
না কছপ ? জ্যান্ত না মরা ? উঃ কি দুর্গন্ধ……মরা কছপই বটে।  
কিন্তু বড় নূতনতর দেখছি। আমি যদি এই সময় একবার  
কোলকাতায় যেতে পারতুম, আর এই কছপটাকে রঙচঙ  
করে, মানুষের ল্যাজ বেরিয়েচে বলে মাঠের ধারে একটা তাঁবু  
ফেলে বসতে পারতুম, ত’ কত পয়সাই হাত হতো—সেখানকার  
বাবুরা আজকাল ভারি হজুকে হয়ে উঠেছে ; ঘোড়ার নাচ,  
বিবির নাচ, ভূত নাচানো, সং নাচান নিয়ে বড়ই সাধরচে হয়ে  
পড়েছে—কিন্তু এদিকে একজন ভিকিরি এলে একমুঠো চাল  
জোটে না। টোল চোপাড়িগুলো একেবারে লোপ পাবার যো  
হয়েছে, তবুও ব্রাহ্মণ-পণ্ডিতদের দিয়ে এক পয়সাও সাহায্য  
করেন না। ( অঙ্ক ২য়, দৃশ্য ২য় )

বর্ষট :— কর্তা, আজ্ঞা হয়ত আমার সেই কথাটা বলি।

উদয় :— শুনবো বই কি বল্। হাঁটু গেড়ে বোস, জোড়হাত করে বল—  
ওমরাও সাহেবদের কাছে খোসামুদে ওমেদওয়ার যেমন করে  
বলে, তেমনি করে বল।

\*

\*

\*

উদয় :— …আহা, ও কি তেমনি জানোয়ার—আজকাল ভালমানুষের  
ছেলেদের দুচার বোতল ওল্ড টমে কিছু হয় না। ( ৩২ )

রূপ :— বুকে মাথা, কন্ধ কাটা প্রভৃতির যেসব গল্প শোনা গিয়েছে, তা  
এখন ত’ সকলি সত্য মনে হয়। বোঝা গেছে দেশবিদেশে না  
বেড়িয়ে সোনার বেনেদের মত মাগমুখো হয়ে বসে থাকলেই  
কুঁজড়ে হয়ে যেতে হয়। [ তৃতীয় অঙ্ক, তৃতীয় দৃশ্য ]

এই সকল সংলাপের মধ্য দিয়া ঊনবিংশ শতকের শহরবাসী বাদ্বালী জীবনের একটি রূপ ফুটিয়াছে সত্য, কিন্তু সেক্সপীয়রের নাটকের অম্ববাদে এই ধরনের সংলাপ রচনা করিয়া নাট্যকার মাত্রাজ্ঞানের অভাবের স্বাক্ষর রাখিয়াছেন বলিয়াই বোধ হয়। ইহাতে সেক্সপীয়রের নাটকের ক্লাসিক মর্যাদা ক্ষুণ্ণ হইয়াছে।

সঙ্গীতের মধ্য দিয়াও এই ধরনের অসঙ্গতি পরিস্ফুট হইয়াছে।

ও আমার আদরিণী প্রাণ

চলো যাবো গঙ্গাস্নানে—

হাটখোলাতে তোমায় আমায় খাবো পাকা পান

চলো আদরিণী প্রাণ।

অম্ববাদ হিসাবে এই কারণেই ‘নলিনী-বসন্ত’কে ব্যর্থ বলিতে হয়। ইহা ছাড়াও রচনা হিসাবেও ইহা উৎকৃষ্ট হয় নাই। অধিকাংশ সংলাপই হেমচন্দ্র অমিত্রাক্ষরে রচনা করিয়াছেন। কিন্তু তাহা না পছ, না গছ, উভয়ের মাঝামাঝি একটা রূপ পাইয়া হাস্যকর হইয়া উঠিয়াছে। যেমন,

সুমালী :— ‘কাহারই মস্তকের চুলটি খসেনি

বস্ত্র পরিচ্ছদে কারো দাগটি লাগেনি,

বরং অধিক আরো উজ্জ্বল হয়েছে ;.....’

ইহাকে আর যাহাই বলা যাক না কেন, অমিত্রাক্ষর ছন্দে রচিত কবিতা নিশ্চয় বলা যায় না।

‘নলিনী-বসন্ত’র মত হেমচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়ের ‘রোমিও জুলিয়েট’ও অম্ববাদ নহে। তবে ‘রোমিও-জুলিয়েট’এ কিছু কিছু চরিত্রে মূলের নাম বজায় আছে। চরিত্রগুলির সব Shakespeare-এর *Romeo and Juliet*-এ নাই, কিন্তু হেমচন্দ্রের রোমিও-জুলিয়েটে আছে। চরিত্রের মধ্যে বাদ্বালীচরিত্রের আমদানীতেই নাটকের নাটকত্ব বুঝা যায়। অম্ববাদ মানে হত্যা নহে। রোমিওর সহিত ভূতোর বাপকে একাসনে বসাইয়া হেমচন্দ্র সেক্সপীয়রকে হত্যা করিয়াছেন। নাট্যকার অবশ্য পাশ্চাত্য বস্ত্র প্রাচ্য ঢঙে সাজাইয়া দেশবাসীর হৃদয়ঙ্গম করাইতে চাহিয়াছিলেন ; উদ্দেশ্য সাধু সন্দেহ নাই। কিন্তু প্রচেষ্টা ব্যর্থ হইয়াছে।

হেমচন্দ্র নাটকটিকে পাঁচটি অঙ্কে বিভক্ত করিয়াছেন বটে ; কিন্তু মূলের সহিত অঙ্কায়ুযায়ী দৃশ্যের সমতা রক্ষা করিয়া চলেন নাই। তুলনার জন্ত নিম্নোক্ত অংশ উল্লেখ করা যায়—

রোমিও :— আহা কিবা রূপ দেখিলাম, রূপ সেত নয় ।

রূপ যেন সে মণ্ডল আলো করে আছে,

নিশির শ্রবণে যথা কিরণের ছল

কিছা শ্রামাদীর কর্ণে স্বর্ণের কুণ্ডল

শোভাকর, তেমনি সে রমণীও

রমণীমণ্ডলে শোভা করে । ( ১১৭ )

Romeo : It is the east, and Juliet is the sun.

Arise fair sun, and kill the envious moon

Who is already sick and pale with grief,

That thou her maid art far more fair than she.

Be not her maid : since she is envious.

( Act II, Sc. ii )

এই অনুবাদখানি সম্পর্কে হেমচন্দ্র নিজেই বলিয়াছেন—

‘এই পুস্তকখানি সেক্সপীয়রের “রোমিও জুলিয়েট” নাটকের ছায়ামাত্র, তাহার অনুবাদ নহে । বাঙ্গালা ও ইংরাজী ভাষায় প্রকৃতিগত এত প্রভেদ যে কোনও একখানি ইংরাজী নাটকের কেবল অনুবাদ করিলে, তাহাতে কাব্যের রস, কি মাধুর্য কিহুই থাকে না এবং দেশাচার, লোকাচার, ও ধর্মভাবাদির বিভিন্নতা প্রযুক্ত এরূপ শ্রুতিকঠোর ও দৃষ্টকঠোর হয় যে, তাহা বাঙ্গালী পাঠক ও দর্শকদিগের পক্ষে অরুচিকর হইয়া উঠে । সেইজন্য আমি রোমিও জুলিয়েটের কেবল ছায়ামাত্র অবলম্বন করিয়া এই নাটকখানি এরূপ প্রকাশ করিলাম । মূলের কোন কোন স্থান পরিত্যাগ বা পরিবর্তন করিয়া লইয়াছি, কোথাও দু-একটি নূতন গভাঙ্গও সন্নিবেশিত করিতে হইয়াছে । স্ত্রীপুরুষদিগের নাম ও কথাবার্তা দেশীয় করিয়া লইয়াছি, কিন্তু প্রধান প্রধান নায়ক, নায়িকাগণ ও তাহাদের চিত্র বা চরিত্রগত ভাব, মূলে যেখানে যেরূপ আছে সেইরূপ রাখিতেই যতদূর সাধ্য চেষ্টা করিয়াছি । ফলতঃ সেক্সপীয়রের নাটকের গল্পের ও তাহার প্রধান প্রধান নায়ক নায়িকা-দিগের চরিত্রের সারাংশ লইয়া তাহা দেশীয় ছাঁচে ঢালিয়া স্বদেশী পাঠকের রুচি-সঙ্গত করিতে প্রয়াস পাইয়াছি ।

আমার ধারণা এই যে, এইরূপ কোনও প্রণালী অবলম্বন না করিলে কোন বিদেশীয় নাটক বাঙ্গালা সাহিত্যে স্থানলাভ করিতে পারিবে না ; এবং তাহা না হইলে বাঙ্গালা সাহিত্যের সম্পূর্ণ পুষ্টিলাভ ও প্রকৃতিগত উন্নতি হইবে না !’

উনবিংশ শতাব্দীতে বাংলায় সংস্কৃত ও ইংরেজী হইতে যে কত নাটক অনূদিত হইয়াছিল নিম্নের তালিকা হইতেই তাহার একটি আভাস পাওয়া যাইবে।—

সংস্কৃত

১৮২২	‘আত্মতত্ত্ব কৌমুদী’	কাশীনাথ তর্কপঞ্চানন
	‘হাস্তার্ণব’	?
১৮২৮	‘কৌতুক সর্বস্ব’	রামচন্দ্র তর্কালঙ্কার
১৮৩২	‘প্রবোধ চন্দ্রোদয়’	বিশ্বনাথ গ্রায়রত্ন
১৮৪৮	‘অভিজ্ঞান-শকুন্তলা’	রামতারক ভট্টাচার্য
১৮৪৯	‘রত্নাবলী’	নীলমণি পাল
১৮৫৫	‘বেগীসংহার’	মুক্তারাম শর্মা
	‘অভিজ্ঞান-শকুন্তলা’	নন্দকুমার রায়
১৮৫৬	‘বেগীসংহার’	রামনারায়ণ তর্করত্ন
১৮৫৭	‘বিক্রমোর্বশী’	কালীপ্রসন্ন সিংহ
১৮৫৮	‘রত্নাবলী’	রামনারায়ণ তর্করত্ন
১৮৫৯	‘মালতীমাধব’	কালীপ্রসন্ন সিংহ
১৮৬০	ঐ	লোহারাম শিরোরত্ন
	‘অভিজ্ঞান-শকুন্তলা’	রামনারায়ণ তর্করত্ন
	‘মালবিকায়মিত্র’	শৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর
	‘মুদ্রারাক্ষস’	হরিনাথ শর্মা
১৮৬২	‘বিক্রমোর্বশী’	স্বরকানাথ গুপ্ত
১৮৬৭	‘মালতীমাধব’	রামনারায়ণ তর্করত্ন
১৮৬৯	‘বিক্রমোর্বশী’	গণেন্দ্রনাথ ঠাকুর
	‘চণ্ডকৌশিক’	রামগতি গ্রায়রত্ন
১৮৭১	‘মুদ্রারাক্ষস’	হরিশ্চন্দ্র কবিরত্ন
১৮৭৪	‘শকুন্তলাংহার’ ( ‘বেগীসংহার’ )	হরলাল রায়
১৮৭৫	‘কনক-পদ্ম’ ( অভিজ্ঞান-শকুন্তলা )	ঐ
১৮৭৯	‘প্রেম পারিজাত মহাশ্বেতা’ ( কাদম্বরী )	প্রমথনাথ মিত্র
১৮৮৬	‘বিমুক্ত বেগীবন্ধন’ ( ‘বেগীসংহার’ )	নগেন্দ্রনাথ ঘোষ
১৮৮৭	‘কুমারসম্ভব’	হরিভূষণ ভট্টাচার্য

১৮৮৯	‘অভিজ্ঞান-শকুন্তলা’	প্রফুল্লচন্দ্র মুখোপাধ্যায়
১৮৯০	‘অভিজ্ঞান-শকুন্তলা’	প্রমথনাথ সরকার
১৮৯৩	‘প্রবোধ চন্দ্রোদয়’	আত্মানাথ বিদ্যভূষণ
১৮৯৯	‘শকুন্তলা’	জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর
১৯০০	‘উত্তর চরিত’	ঐ
	‘মালতীমাধব’	ঐ

### ইংরেজি ( সেক্সপীয়র )

১৮৫২	‘ভানুসমী চিত্তবিলাস’ ( The Merchant of Venice )	হরচন্দ্র ঘোষ
১৮৬৪	‘চাক্ষুখ চিত্তহরা’ ( Romeo and Juliet )	ঐ
১৮৬৭	‘স্বশীলা-বীরসিংহ’ ( Cymbeline )	সত্যেন্দ্রনাথ ঠাকুর
১৮৬৮	‘কুসুমকুমারী’ ( ঐ )	চন্দ্রকালী ঘোষ
১৮৭০	‘বসন্তকুমারী’ ( Romeo and Juliet )	রাধামাধব কর
১৮৭৩	‘ভ্রমকৌতুক’ ( The Comedy of Errors )	বেণীমাধব ঘোষ
১৮৭৪	‘রুদ্রপাল’ ( Macbeth )	হরলাল রায়
	‘অমর সিংহ’ ( Hamlet )	প্রমথনাথ বসু
১৮৭৫	‘ম্যাকবেথ’ ( Macbeth )	তারকনাথ মুখোপাধ্যায়
১৮৭৬	‘মদনমঞ্জরী’ ( The Winter’s Tale )	অজ্ঞাতনামা
১৮৭৭	‘স্বরলতা’ ( The Merchant of Venice )	প্যারীলাল মুখোপাধ্যায়
১৮৭৮	‘অজয় সিংহ ও বিলাসবতী’ ( Romeo and Juliet )	যোগেন্দ্রনারায়ণ দাস ঘোষ
১৮৭৯	‘নলিনী বসন্ত’ ( The Tempest )	হেমচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়
১৮৮০/৮৪	‘প্রকৃতি’ ( The Tempest )	চাক্ষুচন্দ্র মুখোপাধ্যায়
১৮৮৩	‘শরৎশশী’ ( A Midsummer Night’s Dream )	নীলরতন মুখোপাধ্যায়
১৮৮৫	‘ভীমসিংহ’ ( Othello )	তারিণীচরণ পাল
	‘কর্ণবীর’ ( Macbeth )	নগেন্দ্রনাথ বসু
১৮৯২	‘হ্যামলেট’ ( Hamlet )	ললিতমোহন অধিকারী
১৮৯৪	ঐ ( ঐ )	চণ্ডীপ্রসাদ ঘোষ
১৮৯৫	‘রোমিও জুলিয়েট’ ( Romeo and Juliet )	হেমচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়
১৮৯৭	‘অনঙ্গ রঙ্গিণী’ ( As you like it )	অন্নদাপ্রসাদ বসু

১৮২২ ‘ম্যাকবেথ’ ( Macbeth )  
? ‘হরিরাজ’ ( Hamlet )

গিরিশচন্দ্র ঘোষ  
অমরেন্দ্রনাথ দত্ত

### বিবিধ

১৮৫৬ ‘অম্মতাপ নবকামিনী’ ( The Fair Penitent ) শ্রীমাচরণ দাস দত্ত  
১৮৫৭ ‘চিত্তবিনোদ’ ( The Fatal Curiosity ) রমেশচন্দ্র মুখোপাধ্যায়  
১৮৬৭-৬৯ ‘চন্দ্রাবতী’ ( Loves of the Harem ) নিমাইচাঁদ শীল  
১৮৭১ ‘প্রভাবতী’ ( The Lady of the Lake ) কালীপদ ভট্টাচার্য

উপরে অম্মবাদ-নাটকগুলি সম্পর্কে সাধারণভাবে যে আলোচনা করিয়াছি, তাহা হইতেই বুঝিতে পারা যাইবে যে ইহাদের মধ্যে অল্প সংখ্যক নাটকই আক্ষরিক অম্মবাদ অধিকাংশই ভাবাম্মবাদ। অনেক ক্ষেত্রে পাশ্চাত্ত্য জীবনের বাঙ্গালীকরণ সার্থক না হইলেও ইহাদের মধ্য দিয়াই বাংলা নাটকীয় ভাষার যে অম্মশীলন হইয়াছে, তাহার ভিতর দিয়া ইহা শেষ পর্যন্ত একটি আদর্শ ভাষার সন্ধান পাইয়াছে। অম্মবাদ-নাটকগুলি পরবর্তী বাংলা নাট্যসাহিত্যের ধারায় সুগভীর প্রভাব বিস্তার করিতে পারে নাই, এ কথা সত্য; এমন কি, কোন অম্মবাদ নাটকেরই সার্থক অভিনয়ও দর্শকদিগের কৌতুহল সৃষ্টি করিতে পারে নাই; তথাপি ইহাদের মধ্য দিয়া একদিক দিয়া পাশ্চাত্ত্য নাট্যসাহিত্যের সঙ্গে বাংলা নাটকের যেমন যোগ রক্ষা পাইয়াছে, অগ্ৰ দিক দিয়া তেমনই সংস্কৃত নাটকের আদর্শটিকেও ইহারা অপরিচিত হইতে দেয় নাই। তথাপি একথা সত্য গিরিশচন্দ্রের নাটকের ব্যাপক প্রভাবের ফলে অম্মবাদ নাটক সেই যুগের মত ক্রমে অপ্রচলিত হইয়া পড়িয়াছিল।



## অষ্টম অধ্যায়

### নাট্যশালা

( ১৭৯৫-১৯১২ )

॥ এক ॥

নাটক আলোচনা প্রসঙ্গে রঙ্গমঞ্চ ও নাট্যশালায় কথা স্বভাবতঃই আসিয়া পড়ে। নাটক প্রধানতঃ দৃশ্যকাব্য। প্রত্যেক দেশের নাট্য-সাহিত্যের অন্ততঃ গোড়ার পরিচয় তাহাই। পরে অবশ্য সভ্যতার ক্রমবিবর্তনে যখন যুক্তিবাদ ও বুদ্ধিবৃত্তির প্রাধান্য দেখা দেয়, তখন পাঠ্যকাব্য হিসাবে নাটক একটি পৃথক সংজ্ঞা লাভ করে; ইবসেন, মেটারলিক্, বার্গার্ড শ' এবং রবীন্দ্রনাথ এই ধারাকে পুষ্ট ও পরিণত করিয়া তুলিয়াছেন। সুতরাং বর্তমান যুগে নাটক আর শুধু দৃশ্য-কাব্যই নয়, তাহা পাঠ্যকাব্যও। কোথাও একের প্রাধান্য, কোথাও বা অন্তের। আবার উপযুক্ত শিল্পগোষ্ঠীর মাধ্যমে অনেক নাট্যকাব্যও মুক-অভিনয়ে, নাচ ও গানের মাধ্যমে অভিনীত হইয়া দর্শকের উচ্ছ্বসিত প্রশংসা লাভ করিয়াছে। বাংলা নাট্যসাহিত্যের ইতিহাসে এই ক্রমপরিবর্তনের কোন সুস্পষ্ট পথরেখা চিহ্নিত নাই। সেইজন্য ইহার পরিচয় লাভ করিতে হইলে বাংলা রঙ্গমঞ্চের ইতিহাসই সন্ধান করিতে হইবে। ইউরোপীয় সভ্যতার যে সকল দান আমাদের সভ্যতাকে সমৃদ্ধ করিয়া তুলিয়াছে, রঙ্গমঞ্চ তাহাদেরই অন্যতম। রঙ্গমঞ্চ বা থিয়েটার বাংলার সংস্কৃতিতে ছিল না। ছিল নাটগীত, যাত্রাগান, পাঁচালী, হাফ-আখড়াই, কবিগান ও তরঙ্গার আসর। ইহাদের সঙ্গে বর্তমান সভ্যতাপুষ্ট রঙ্গমঞ্চের কোন সম্পর্ক নাই। প্রাচীন ভারতীয় সংস্কৃতিতে অবশ্যই আমরা নাট্যকলা ও রঙ্গমঞ্চের পরিচয় পাই। কিন্তু মধ্যযুগের অনালোকের তমসা ভেদ করিয়া তাহার প্রসন্ন আশীর্বাদ আমাদেরিগকে অভিসিক্ত করিয়া তোলে নাই। ইউরোপীয় শিক্ষা ও সংস্কৃতি হইতেই আমরা ইহার প্রেরণা লাভ করিয়াছি; পরে অবশ্য যুগাবগাহী ধারায় রঙ্গমঞ্চ বাংলার নিজস্ব ও শিল্প-নৈপুণ্যে জাতীয় বৈশিষ্ট্যমণ্ডিত হইয়া উঠিয়াছে।

প্রথম বাংলা রঙ্গমঞ্চ প্রতিষ্ঠিত হইয়াছিল ১৭৯৫ খ্রীষ্টাব্দে। প্রতিষ্ঠাতা ছিলেন একজন রাশিয়ান; নাম হেরাসিম লেবেভেফ। রঙ্গমঞ্চটি প্রতিষ্ঠিত

হইয়াছিল ২৫নং ডুমতলা লেনে ( বর্তমান এজরা স্ট্রীট )। গোলোক নাথ দাসের কাছে এ দেশীয় ভাষা শিক্ষা করিয়া লেবেডেফ গম্ভীর ও হাশুরসাত্ত্বক দুইখানি ইংরেজী নাটক ( *The Disguise* এবং *Love is the Best Doctor* ) বাংলায় অনুবাদ করেন। মাত্র তিন মাসের প্রস্তুতিতে প্রথম নাটকটি দেশীয় অভিনেতা ও অভিনেত্রীর দ্বারা ১৭২৫ খ্রীষ্টাব্দের ২৭শে নভেম্বর মঞ্চস্থ হয়। পরের বৎসর (১৭২৬) ২১শে মার্চ উক্ত নাটকের পুনরভিনয় হয়। লেবেডেফ-এর অর্থে তাঁহারই নক্সা অনুযায়ী রঙ্গমঞ্চটি সজ্জিত ছিল। সমসাময়িক পত্রিকা হইতে জানা যায় যে, রঙ্গমঞ্চটিকে দেশীয় রীতিতে সজ্জিত করা হয় ( *Decorated in the Bengali Style* )। দ্বিতীয় বারের অভিনয়ে নির্দিষ্ট আসন-সংখ্যা ছিল দুই-শত।

প্রথম অভিনয়ে আসনের মূল্য ছিল—Boxes and Pit Sa. Rs. 8.

#### Gallery

„ 4.

কিন্তু দ্বিতীয় অভিনয়ে প্রবেশমূল্য রূপে নির্দিষ্ট ছিল সোনার একটি মোহর। বলা বাহুল্য লেবেডেফ-র প্রয়াস সাফল্যমণ্ডিত হইয়াছিল।

লেবেডেফ স্বদেশে চলিয়া যাইবার পর তাঁহার নাট্যশালায় দ্বার রুদ্ধ হয়। ইহার পর বাংলা রঙ্গমঞ্চ বা বাঙ্গালীর প্রয়াসে স্থাপিত রঙ্গমঞ্চের সন্ধান মিলে প্রায় চল্লিশ বৎসর পরে ১৮৩১ খ্রীষ্টাব্দে। এই দীর্ঘদিনে বিভিন্ন দিক হইতে বাংলার সমাজ-জীবনে নানা পরিবর্তন দেখা দিয়াছে। তাহার প্রথম চেতনা উন্মেষিত হয় ১৮০০ খ্রীষ্টাব্দে উইলিয়ম কেরী কর্তৃক ফোর্ট উইলিয়ম কলেজের প্রতিষ্ঠায়, আর নবজাগরণ দেখা দেয় ১৮১৭ খ্রীষ্টাব্দে হিন্দু কলেজ স্থাপনে। এই সমকালের মধ্যেই ইউরোপীয় শিক্ষা ও সংস্কৃতির প্রভাবে সৃষ্টি হয় বাংলা গদ্যসাহিত্য—ইহার প্রধান বাহন ছিল তখনকার বাংলা সাময়িক পত্রিকাগুলি। ১৮২৬ খ্রীষ্টাব্দে ‘সমাচার চন্দ্রিকা’-য় আমাদের দেশে রঙ্গমঞ্চ স্থাপনের জন্য একটি অনুরোধমূলক প্রস্তাব প্রকাশিত হয়। প্রস্তাবে বলা হয়—‘...ধনী ও সম্ভ্রান্ত ব্যক্তিরা যাহাতে একত্র হইয়া ইংরেজদের মত শেয়ার গ্রহণ করিয়া একটি নাট্যশালা প্রতিষ্ঠা করেন এবং তাহাতে একজন কর্মাদ্যক্ষের অধীনে বেতনভোগী যোগ্য ব্যক্তি নিযুক্ত করিয়া এতদ্ব্যতীত বিরচিত গীতি ও কাব্যের মাসে একবার নূতন অভিনয় করেন, তাহা নিতান্তই বাঞ্ছনীয়। এইরূপে শ্রেণিনির্বিশেষে সমাজভুক্ত সকলেরই আনন্দবৃদ্ধি হইবে।’ ‘সমাচার চন্দ্রিকা’র আবেদন ব্যর্থ হয় নাই। ইহার কিছুদিনের মধ্যেই কলিকাতার বিভিন্ন অঞ্চলে আমরা সৌধীন রঙ্গমঞ্চ দেখিতে পাইলাম।

বাঙ্গালীর দ্বারা প্রতিষ্ঠিত প্রথম রঙ্গমঞ্চ হইল প্রসন্নকুমার ঠাকুরের ‘হিন্দু থিয়েটার’। ইহার কার্যনির্বাহক সমিতিতে ছিলেন—প্রসন্নকুমার ঠাকুর, কৃষ্ণচন্দ্র দত্ত, গঙ্গানারায়ণ সেন, মাধবচন্দ্র মল্লিক, হরচন্দ্র ঘোষ এবং তারারাদ চক্রবর্তী। রঙ্গমঞ্চটি বিদেশী থিয়েটারের আদর্শে ইংরেজী নাটকের অভিনয়ের জন্যই প্রতিষ্ঠিত হয়। সেক্সপীয়রের ‘জুলিয়াস সিজর’-এর অংশবিশেষ এবং উইলসন কর্তৃক অনূদিত ভবভূতির ‘উত্তর-রামচরিত’-এর অভিনয়ের মাধ্যমে ১৮৩১ খ্রীষ্টাব্দের ২৮শে ডিসেম্বর হিন্দু থিয়েটারের উদ্বোধন হয়। তখনকার দিনের অনেক গণ্যমান্য ব্যক্তি অভিনয়ের দর্শকরূপে উপস্থিত ছিলেন। কয়েক মাস পরে এখানে *Nothing Superfluous* নামে একখানা গ্রহসন অভিনীত হয়।

লক্ষ্য করিবার বিষয় এই যে, ১৭৯৫ খ্রীষ্টাব্দে রাশিয়ান হেরাসিম লেবেডেঙ্ক ইংরেজী নাটকের বাংলা অনুবাদ করিয়া বাঙ্গালীর শিল্পরীতিতে সজ্জিত রঙ্গমঞ্চে দেশীয় নটনটীর দ্বারা তাহার অভিনয় করান। আর তাহার চল্লিশ বৎসর পরে বাঙ্গালী প্রতিষ্ঠিত ‘হিন্দু থিয়েটার’ প্রতিষ্ঠিত হয় বিদেশী রঙ্গমঞ্চের আদর্শে এবং নাট্যাভিনয়ও হয় বিদেশী ভাষায়।

শ্যামবাজারের নবীনচন্দ্র বসু প্রতিষ্ঠিত রঙ্গমঞ্চে বাঙ্গালীর উদ্যোগে বাংলা নাটক প্রথম অভিনীত হয়। নবীনচন্দ্র বসুর নিজবাটিতে প্রতিষ্ঠিত এই রঙ্গমঞ্চে (বর্তমান শ্যামবাজার ট্রাম ডিপোর স্থান) বৎসরে চার-পাঁচটি করিয়া নাটক অভিনীত হইত। রঙ্গমঞ্চটি প্রতিষ্ঠিত হইয়াছিল ১৮৩৩ খ্রীষ্টাব্দে। ১৮৩৫ খ্রীষ্টাব্দের ২২শে অক্টোবর এখানে ‘বিদ্যাসুন্দর’ অভিনীত হয়। এখানে নারীভূমিকায় স্ত্রীলোকেরাই অবতীর্ণ হইতেন। ‘বিদ্যাসুন্দর’ পালায় অবতীর্ণ নটনটীরা ছিলেন—

সুন্দর	...	...	শ্যামাচরণ বন্দ্যোপাধ্যায়
বিদ্যা	...	...	রাধামণি বা মণি
রাণী	}	...	জয়দুর্গা
মালিনী			
বিদ্যার সখী	...	...	রাজকুমারী বা রাজু

বাংলা রঙ্গমঞ্চে অভিনেতা-অভিনেত্রীদের পরিচয়ও সর্বপ্রথম এই ‘বিদ্যাসুন্দর পালা’তেই পাওয়া যায়।

বাংলা রঙ্গমঞ্চের গঠনপর্বে স্থল কলেজে প্রতিষ্ঠিত সৌখীন রঙ্গমঞ্চেরও কিছু দান আছে। দেশের শিক্ষিত সম্প্রদায় নাটক ও নাট্যাভিনয় সম্পর্কে উৎসাহিত হইয়া উঠায় নাট্যকলা ও অভিনয়-কৌশলের প্রতি জনসাধারণেরও আগ্রহ বাড়িয়া যায়। শুধু তাহাই নহে, নবীনচন্দ্র বসুর রঙ্গমঞ্চের আসর ভাঙ্গিয়া যাইবার পর এই সমস্ত স্থল কলেজের রঙ্গমঞ্চেই বাঙ্গালীর অভিনয় স্পৃহা চরিতার্থ হইয়াছিল। বলা বাহুল্য, এই সব রঙ্গমঞ্চে অভিনীত হইত ইংরেজী নাটক এবং ভাষার মাধ্যমও ছিল ইংরেজী। এই শ্রেণীর রঙ্গমঞ্চের মধ্যে ডেভিড হেয়ার স্থলের রঙ্গমঞ্চ (প্রথম অভিনীত নাটক ‘মার্চেন্ট অব ভেনিস’—১৬ই ফেব্রুয়ারী, ১৮৫৩) এবং ‘ওরিয়েন্টাল থিয়েটার’ (প্রথম অভিনীত নাটক ‘ওথেলো’—২৬শে সেপ্টেম্বর, ১৮৫৩) উল্লেখযোগ্য। উভয় রঙ্গমঞ্চেরই অভিনয় কৌশলের শিক্ষক ছিলেন কলিকাতা মাদ্রাসার ইংরেজী বিভাগের অধ্যক্ষ মিঃ ক্লিয়ার। ‘এলিস’ নামী একজন ইংরেজ মহিলাও ওরিয়েন্টাল থিয়েটারের নাট্যাভিনয়ের শিক্ষিকা ছিলেন। ওরিয়েন্টাল থিয়েটারের রঙ্গমঞ্চ মোটামুটি স্থায়ী ছিল এবং অভিনয়ও দীর্ঘদিন চলিয়াছিল।

ইহার পর আমরা যে রঙ্গমঞ্চের সন্ধান পাই, তাহা হইল শ্রামবাজারের নবীনচন্দ্র বসুর ভ্রাতৃপুত্র প্যারীমোহন বসুর ‘জোডাসাঁকো থিয়েটার’। ১৮৫৪ খ্রীষ্টাব্দের ৩রা মে এখানে সেক্সপীয়রের ‘জুলিয়ন সীজর’ অভিনীত হয়। জনসাধারণের জ্ঞান প্রবেশমূল্যের বিনিময়ে ‘প্রবেশপত্রের’ ব্যবস্থা ছিল। লেবেডেফের পরে এখানেই প্রথম প্রবেশমূল্যের উল্লেখ পাওয়া গেল।

বাংলা রঙ্গমঞ্চের ইতিহাসে ঐতিহাসিক কালানুক্রম পাওয়া যায় ১৮৫৭ খ্রীষ্টাব্দ হইতে। এই বৎসর আশুতোষ দেব (সাতু বাবু)-র বাড়ীতে একটি রঙ্গমঞ্চ স্থাপিত হয়। ইহার উদ্বোধন ছিলেন আশুতোষ দেবের বাড়ীতে স্থাপিত ‘জ্ঞান-প্রদায়িনী সভা’র সভ্যবৃন্দ; বিশেষভাবে আশুতোষ বাবুর দৌহিত্ররা। ১৮৫৭ খ্রীষ্টাব্দের ৩০শে জাগুয়ারী সরস্বতী পূজা উপলক্ষে নন্দকুমার রায়ের ‘অভিজ্ঞান শকুন্তলা’ নাটকের অভিনয়ের দ্বারা এই রঙ্গমঞ্চের শুভ উদ্বোধন হয়। এখানে আরও কয়েকবার অভিনয়ের সংবাদ পাওয়া যায়। সমসাময়িক পত্র-পত্রিকা এই রঙ্গমঞ্চের নাট্যাভিনয় প্রয়াসকে অভিনন্দন জানান।

বাংলা রঙ্গমঞ্চে প্রথম সামাজিক নাটক ‘কুসীন-কুল-সর্বস্ব’ বেশ জমিয়া উঠিয়াছিল। নূতন বাজারে রামজয় বসাকের বাড়ীতে এই নাটকের প্রথম ও

দ্বিতীয় অভিনয়ে ( ১৮৫৭ খ্রীষ্টাব্দের মার্চের প্রথম সপ্তাহ ) কলিকাতায় এক বিশেষ উত্তেজনা ও উৎসাহ দেখা দেয়। বড়বাজারের গদাধর শেঠের বাড়ীতে এই নাটকের অভিনয়ে ঈশ্বরচন্দ্র বিজ্ঞানাগর, নগেন্দ্রনাথ ঠাকুর, কিশোরী-মোহন মিত্র প্রমুখ ব্যক্তিগণ উপস্থিত ছিলেন। চুচুড়াতেও নরেন্দ্রনাথ পালের বাড়ীতে নাটকখানি অভিনীত হয়। প্রসিদ্ধ গায়ক ও গাথক রূপচাঁদ পক্ষী এ নাটকের গানের শিক্ষক ছিলেন। নাটকের নটীর গান হাটেবাজারে গীত হইতে লাগিল—‘অধিনীরে গুণমণি পড়েছে কি মনে হে?’ এ অভিনয়ের প্রধান উদ্যোক্তা ছিলেন প্রবোধচন্দ্র মণ্ডল। তাঁহারই আগ্রহে নিয়মিত নাট্যাভিনয়ের জন্ত একটি স্থায়ী সভা গঠিত হয়। নিম্নরূপভাবে তাহার দপ্তর বণ্টন করা হইয়াছিল—

কর্মাধ্যক্ষ	...	ব্রজনাথ চন্দ্র
সভাপতি	...	ভগবতীচরণ লাহা
রঙ্গভূমির ব্যবস্থাপক	...	রামচন্দ্র দিচ্ছিত
সহকারী ব্যবস্থাপক	...	প্রবোধচন্দ্র মণ্ডল
কোষাধ্যক্ষ	...	নিমাইচরণ শীল

রঙ্গমঞ্চের পরিচালক সমিতির এমন পূর্ণাঙ্গ পরিচয় ইতিপূর্বে আর পাওয়া যায় নাই।

কালীপ্রসন্ন সিংহ প্রতিষ্ঠিত ‘বিজ্ঞানসাহিনী সভা’ সংশ্লিষ্ট বিজ্ঞানসাহিনী রঙ্গমঞ্চের প্রতিষ্ঠা হয় ১৮৫৬ খ্রীষ্টাব্দে। ১৮৫৭ খ্রীষ্টাব্দের ১১ই এপ্রিল রামনারায়ণ তর্করত্ন কর্তৃক অনুদিত ভট্টনারায়ণের ‘বেণীসংহার’ নাটকের অভিনয় দ্বারা এই রঙ্গমঞ্চের উদ্বোধন হয়। সুপ্রীম কোর্টের তদানীন্তন বিচারপতি স্যার আরথর বুলার, ভারত সরকারের প্রধান সেক্রেটারী সিসিল বিডন প্রমুখ ব্যক্তিগণ এই অভিনয়ে দর্শকরূপে উপস্থিত ছিলেন। অভিনয়ে কালীপ্রসন্ন সিংহও একটি অংশ গ্রহণ করেন। এই রঙ্গমঞ্চে অভিনীত নাটকের মধ্যে কালীপ্রসন্ন সিংহ কর্তৃক অনুদিত কালিদাসের ‘বিক্রমোর্ধ্বী’ উল্লেখযোগ্য। ‘হিন্দু পেট্রিয়ট’ পত্রিকা বিজ্ঞানসাহিনী রঙ্গমঞ্চের উচ্চ প্রশংসা করিয়া এদিকে শিক্ষিত জনসাধারণের দৃষ্টি আকর্ষণ করেন। ১৮৫৮ খ্রীষ্টাব্দে বাজগীতাদির সহযোগে এই জুন কালীপ্রসন্নের মৌলিক রচনা ‘সাবিত্রী সত্যবান নাটক’-এর ‘অভিনয়িক পাঠ’ হয়। রঙ্গমঞ্চে অভিনয়িক পাঠ এই প্রথম। রবীন্দ্রনাথের ‘গীতিনাট্য ও ঋতুনাট্যকে’ অবলম্বন করিয়া এই অভিনয়িক পাঠ বর্তমানে জনপ্রিয় হইয়া উঠিয়াছে।

এই পর্বের সর্বাপেক্ষা উল্লেখযোগ্য রঙ্গমঞ্চ ছিল পাইকপাড়ার রাজভ্রাতৃদ্বয়ের—প্রতাপচন্দ্র সিংহ ও ঈশ্বরচন্দ্র সিংহের—বেলগাছিয়াস্থ বাগানবাড়ীতে প্রতিষ্ঠিত ‘বেলগাছিয়া নাট্যশালা’। এই রঙ্গমঞ্চের প্রথম অভিনয়ে কলিকাতার অভিজাত মহলে সাড়া পড়িয়া যায়। শ্রীহর্ষের ‘রত্নাবলী’ অবলম্বনে লিখিত রামনারায়ণ তর্করত্নের ‘রত্নাবলী’র অভিনয়ের দ্বারা এই অভিজাত রঙ্গমঞ্চের শুভ উদ্বোধন হয় (৩১শে জুলাই, ১৮৫৮)। রঙ্গমঞ্চের সাজসজ্জা, দৃশ্যপট প্রভৃতিতে সংস্কৃত রুচি ও শিল্পনৈপুণ্যের পরিচয় পাওয়া যায়। শুধু রত্নাবলীর অভিনয়ের জগ্গই রাজভ্রাতৃদ্বয় দশ হাজার টাকা ব্যয় করেন। এখানকার অভিনেতারা সকলেই ছিলেন সে যুগের ইংরেজী-শিক্ষিত বঙ্গ যুবক। কেশবচন্দ্র গঙ্গোপাধ্যায়ই ছিলেন সর্বাপেক্ষা শক্তিশালী অভিনেতা। ‘রত্নাবলী’তে বিদূষকের ভূমিকায় জীবন্ত ও বাস্তব অভিনয়ের জগ্গ তিনি সর্বজনের অকুণ্ঠ প্রশংসা লাভ করেন এবং বঙ্গ রঙ্গমঞ্চের ‘গ্যারিক’ নামে খ্যাত হন। রাজা ঈশ্বরচন্দ্রও একটি ভূমিকায় অবতীর্ণ হন। এই রঙ্গমঞ্চেই ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী ও যতুনাথ পালের নেতৃত্বে সর্বপ্রথম দেশীয় ঐকতান বাদনের দল গঠিত হয়। ‘রত্নাবলীর’ অভিনয়ে দর্শকদের মধ্যে উপস্থিত ছিলেন বাংলার তদানীন্তন লেফটেনেন্ট গবর্নর স্যার ফ্রেডারিক হ্যালিডে, রাজা কালীকৃষ্ণ বাহাদুর, রামগোপাল ঘোষ, প্যারীচাঁদ মিত্র, ঈশ্বরচন্দ্র বিদ্যাসাগর, রামনারায়ণ তর্করত্ন, মাইকেল মধুসূদন দত্ত প্রমুখ ব্যক্তিগণ।

বেলগাছিয়া রঙ্গমঞ্চে ‘রত্নাবলী’ ছয়-সাতবার অভিনীত হয়। দর্শক হিসাবে অনেক ইংরেজ নিমন্ত্রিত হওয়ায় রাজারা তাঁহাদের স্ববিধার্থে ইংরেজীতে অনূদিত ‘রত্নাবলী’ পুস্তকাকারে প্রকাশ করেন। আমাদের সৌভাগ্যবশতঃ এই অল্পবাদের দায়িত্ব লইয়া মাইকেল মধুসূদন দত্ত বাংলা নাট্যসাহিত্যের দৈগ্ধের সঙ্গে পরিচিত হন এবং বাংলা নাটক রচনায় প্রেরণা লাভ করেন। এই রঙ্গমঞ্চের দ্বিতীয় অর্ধ্যই মধুসূদনের ‘শর্মিষ্ঠা’। ‘শর্মিষ্ঠা’র অভিনয় যে কতখানি জনপ্রিয় হইয়াছিল ১৮৫৯ খ্রীষ্টাব্দের এক সেপ্টেম্বর মাসের মধ্যে তাহার ষষ্ঠ অভিনয়েই তাহা প্রমাণিত হইয়াছে। ‘শর্মিষ্ঠা’র পরে এই রঙ্গমঞ্চে আর কোন নাটক অভিনীত হয় নাই। কারণ, ১৮৮১ খ্রীষ্টাব্দের ২৯শে মার্চ রাজা ঈশ্বরচন্দ্রের অকালমৃত্যুতে এই রঙ্গমঞ্চের দ্বার রুদ্ধ হয়। বিপুল শক্তি ও ঐশ্বর্যসম্বিত এই রঙ্গমঞ্চে যে বিরাট সম্ভাবনা দেখা দিয়াছিল, তাহার আকস্মিক অপমৃত্যুতে তাহা লুপ্ত হইয়া গেল। তবুও বাংলা নাটক ও রঙ্গমঞ্চের ইতিহাসে স্বল্পস্থায়ী বেলগাছিয়া নাট্যশালার যে যুগান্তকারী দান রহিয়াছে, তাহা শ্রদ্ধার সঙ্গে স্মরণীয়।

সামাজিক কুপ্রথাকে নাটকের মাধ্যমে প্রকাশ করিয়া রামনারায়ণ তর্করত্নের ‘কুলীন-কুল-সর্বস্ব-নাটক’ আমাদের সমাজ ও সাহিত্যজীবনে তুমুল আলোড়নের সৃষ্টি করিয়াছিল। ইহার দ্বিতীয় প্রবাহ হইল উমেশচন্দ্র মিত্রের ‘বিধবা বিবাহ নাটক’ ( ১৮৫৬ )। এই সময় বিদ্যাসাগর মহাশয় বিধবা বিবাহ আইন সিদ্ধ করিবার জন্য আন্দোলন করিতেছিলেন। কিছুদিনের মধ্যেই বিধবা বিবাহ আইন বিধিবদ্ধ হইল। তখন এই নূতন বিষয়ে নাটক রচনার হিড়িক পড়িয়া গেল। কেশবচন্দ্র সেন সদলবলে মহাউৎসাহে ‘মেট্রোপলিটন থিয়েটার’-এ ( মেট্রো-পলিটন কলেজ গৃহে ) উমেশচন্দ্র মিত্রের ‘বিধবা বিবাহ নাটক’-এর অভিনয় করেন ( ২৩শে এপ্রিল, ১৮৫২ )। রঙ্গমঞ্চের দৃশ্যপটাদি ছিল মিঃ হলবাইন ( Halbein ) কর্তৃক অঙ্কিত। অভিনীত নাটকের সংগীত-রচয়িতা ও সুরকার ছিলেন যথাক্রমে দ্বারকানাথ রায় এবং রাধিকা প্রসাদ দত্ত। রঙ্গমঞ্চাধ্যক্ষ ছিলেন কেশবচন্দ্র সেন। নাটকটি এখানেই একাধিকবার অভিনীত হয়। বলা বাহুল্য, কলিকাতায় এই নাট্যাভিনয় প্রবল উত্তেজনার সৃষ্টি করিয়াছিল।

পাথুরিয়াঘাটার ‘বঙ্গনাট্যালয়’ এই যুগের দ্বিতীয় উল্লেখযোগ্য রঙ্গমঞ্চ। রঙ্গমঞ্চটি মহারাজা যতীন্দ্রমোহন ঠাকুর কর্তৃক ১৮৬৫ খ্রীষ্টাব্দে তাঁহার নিজ-বাটীতে প্রতিষ্ঠিত হইয়াছিল। পাথুরিয়াঘাটার ঠাকুর গোষ্ঠীর আদি বাটীতেও একটি রঙ্গমঞ্চ ছিল। সেখানে ১৮৫২ ও ১৮৬০ খ্রীষ্টাব্দে ‘মালবিকাগ্নিমিত্র’ নাটক অভিনীত হয়। তখন ইহার উদ্বোধন ছিলেন যতীন্দ্রমোহনের কনিষ্ঠ ভ্রাতা শৌরীন্দ্রমোহন। যতীন্দ্রমোহন প্রতিষ্ঠিত নবরঙ্গমঞ্চের উদ্বোধনী অভিনয় হয় ১৮৬৫ খ্রীষ্টাব্দের ডিসেম্বর মাসে ( পরিমার্জিত ‘বিদ্যাসুন্দর’ পালা অবলম্বনে )। পরের মাসেই পালাটির দ্বিতীয় অভিনয় হয়। উভয় অভিনয় দর্শনে প্রীত হইয়া রেওয়ার মহারাজা অভিনেতাদিগকে তিন হাজার টাকা এবং প্রত্যেক অভিনেতাকে একখানি করিয়া কাশ্মীরী শাল উপহার দেন। কিন্তু অভিনেতার সবারই ছিলেন শিক্ষিত এবং উচ্চবংশসম্ভূত, তাঁহারা এই ‘দান’ গ্রহণ করেন নাই। পাথুরিয়াঘাটার বঙ্গনাট্যালয়ে ‘বিদ্যাসুন্দর’ এবং ‘যেমন কর্ম তেমন ফল’ আট-নয় বার অভিনীত হয়। এখানে ইহার কিছুকাল পরে রামনারায়ণ তর্করত্নের ‘মালতী-মাধব’ নাটক অভিনীত হয় ( ১৪ই জাহুয়ারী, ১৮৬২ )। রামনারায়ণ উল্লেখ করিয়াছেন যে, ‘মালতী-মাধব’ তথায় দশ-বার বার অভিনীত হইয়াছিল। বঙ্গনাট্যালয়ে পরবর্তী অভিনয়গুলির মধ্যে ১৮৭৩ খ্রীষ্টাব্দের ২৫শে ফেব্রুয়ারী ‘ঋগ্নীহরণ’ নাটক ও ‘উভয় সঙ্কট’ প্রহসনের অভিনয় উল্লেখযোগ্য।

রাজপ্রতিনিধি লর্ড নর্থব্রুক পাথুরিয়াঘাটা রাজবাড়ীতে আগমন করিলে তাঁহার সম্মানার্থে এই অভিনয়ের আয়োজন করা হয়। লর্ড নর্থব্রুকের সঙ্গে বহু সম্ভ্রান্ত মহিলা ও পুরুষের আগমন হওয়ায় তাঁহাদের সুবিধার্থে অভিনীত পালা দুইটির ইংরেজী চূষক দেওয়া হইয়াছিল। এই রঙ্গমঞ্চের অবৈতনিক সম্পাদক ছিলেন ঘনশ্যাম বসু।

রাজা দেবীকৃষ্ণ বাহাদুরের ভবনে স্থাপিত 'শোভাবাজার প্রাইভেট থিয়েট্রিক্যাল সোসাইটি' এ যুগের উল্লেখযোগ্য রঙ্গমঞ্চ। এখানে প্রথম অভিনীত হয় মধুসূদনের 'একেই কি বলে সভ্যতা' প্রহসন ( ১৮ই জুলাই, ১৮৬৫ )। অতঃপর এখানে মধুসূদনের 'কৃষ্ণকুমারী' নাটক মঞ্চস্থ হয়। কালীপ্রসন্ন সিংহ প্রথম কিছুদিন ইহার কার্যনির্বাহক সমিতির সভাপতি ছিলেন।

জোড়াসাঁকো ঠাকুরবাড়ীর রঙ্গমঞ্চ এই সৌখীন রঙ্গমঞ্চপর্বের একটি বিশিষ্ট স্থানের অধিকারী। ইহার উদ্বোধনা ছিলেন সারদাপ্রসাদ গঙ্গোপাধ্যায়, গুণেন্দ্রনাথ ঠাকুর এবং জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর। এখানে প্রথমে 'কৃষ্ণকুমারী' এবং তাহার কিছুদিন পরে 'একেই কি বলে সভ্যতা' অভিনীত হয়। জ্যোতিরিন্দ্রনাথ অভিনয়দ্বয়ে যথাক্রমে কৃষ্ণকুমারীর মাতা এবং সার্জেন্টের ভূমিকায় অবতীর্ণ হইয়াছিলেন।

বিভিন্ন রঙ্গমঞ্চে একই নাটকের এক্ষেত্রে পুনরাবৃত্তি জোড়াসাঁকো থিয়েটার পরিচালকদের মনঃপূত ছিল না। অভিনয়োপযোগী এবং লোকশিক্ষার সহায়ক বাংলা নাটকের একান্ত অভাব লক্ষ্য করিয়া তাঁহারা উপযুক্ত বিষয়ে নাটক রচনার জন্ত জনসাধারণকে আহ্বান জানান। 'ওরিয়েন্টাল সেমিনারী'র প্রধান শিক্ষক ঈশ্বরচন্দ্র নন্দী বিষয়রূপে নির্বাচন করিলেন 'বহুবিবাহ'। উপযুক্ত পুরস্কারের ( দুইশত টাকা ) বিনিময়ে এই বিষয়ে নাটক লিখিবার জন্ত 'ইণ্ডিয়ান ডেইলি নিউজ'-এ বিজ্ঞাপন দেওয়া হয়। কিছুদিন পরে সে বিজ্ঞাপন প্রত্যাহৃত হয় এবং নাটক রচনার ভার গ্রহণ করেন রামনারায়ণ তর্করত্ন। তখন রঙ্গমঞ্চের পরিচালক সমিতি 'হিন্দু মহিলাদের দুরবস্থা' ও 'পল্লীগাম্ভ জমিদারদের অত্যাচার'—এই দুইটি বিষয়ে নাটক রচনার আমন্ত্রণ জানাইয়া 'ইণ্ডিয়ান মিরর' পত্রে বিজ্ঞাপন দেন। পুরস্কার ঘোষিত হয় যথাক্রমে দুইশত টাকা ও একশত টাকা। রামনারায়ণ রচিত বহুবিবাহ বিষয়ক 'নবনাটক'-এর বিচারক ছিলেন ঈশ্বরচন্দ্র বিদ্যাসাগর এবং রাজকৃষ্ণ বন্দ্যোপাধ্যায়। বলা বাহুল্য, বিচারে নাটকটি উত্তীর্ণ হইয়াছিল। রামনারায়ণকে পুরস্কৃত করিবার জন্ত ১৮৬৬



খ্রীষ্টাব্দের ৬ই মে অপরাহ্ন তিন ঘটিকায় জোড়াসাঁকো ঠাকুরবাড়ীতে এক প্রকাশ সভা আহূত হয়। প্যারীচাঁদ মিত্র এই সভায় সভাপতিত্ব করেন। সভাপতির মাধ্যমে জোড়াসাঁকো থিয়েটার পূর্বপ্রতিশ্রুত পুরস্কার স্বরূপ একটি রৌপ্যপাত্রে রক্ষিত দুইশত টাকা রামনারায়ণকে উপহার দেন।

নূতন বিষয়ে নাটক রচনায় উৎসাহ দান করা জোড়াসাঁকো রঙ্গমঞ্চের সর্ব-প্রধান কীর্তি। নূতন নাটক রচনার আমন্ত্রণ জানাইয়া পুরস্কার ঘোষণা এবং কৃতী নাট্যকারকে প্রকাশ সভায় পুরস্কৃত করিয়া সেদিন জোড়াসাঁকো থিয়েটার বাংলা নাটকের ইতিহাসে এক নূতন অধ্যায় সৃষ্টি করেন। ইহারই ফলে রামনারায়ণের ‘নবনাটক’ এবং সোমড়া-নিবাসী বিপিনমোহন সেনগুপ্তের হিন্দুমহিলাদের দুরবস্থা বিষয়ক ‘হিন্দুমহিলা নাটক’ লিখিত হয়। ঠাকুরবাড়ীর রঙ্গমঞ্চে ‘নবনাটক’ পরপর আট-নয়বার অভিনীত হয়। প্রথম অভিনয় হইয়াছিল ৫ই জানুয়ারী, ১৮৬৭। সূদৃশ, স্বাভাবিক মঞ্চসজ্জা এবং কৃতিত্বপূর্ণ অভিনয় দর্শকবৃন্দের ও সমসাময়িক পত্রিকার উচ্ছ্বসিত প্রশংসা লাভ করিয়াছিল। জোড়াসাঁকো থিয়েটারে ‘হিন্দুমহিলা নাটক’এর অভিনয় সৌভাগ্য ঘটে নাই। কারণ, নাটকটির বিজ্ঞাপন হইতে জানা যায় যে, ১৮৬৭ খ্রীষ্টাব্দেই এই রঙ্গমঞ্চের দ্বার রুদ্ধ হয়।

এই যুগের আরও একটি উল্লেখযোগ্য রঙ্গমঞ্চ হইল বহুবাজারের ‘বঙ্গনাট্যালয়’। বলদেব ধর ও চুনিলাল বসুর উদ্যোগে এই নাট্যালয় স্থাপিত হয়। রঙ্গমঞ্চটি প্রথমে বিশ্বনাথ মতিলালের গলিতে গোবিন্দচন্দ্র সরকারের বাড়ীতে অবস্থিত ছিল। ১৮৬৮ খ্রীষ্টাব্দে মনোমোহন বসুর ‘রামাভিষেক’ নাটকের অভিনয় দ্বারা রঙ্গমঞ্চটির উদ্বোধন হয়। পাঁচ বৎসর পরে স্থানীয় লোকের চেষ্টায় ২৫ নং বিশ্বনাথ মতিলাল লেনে ‘বহুবাজার বঙ্গনাট্যালয়’ নামে নাট্যসমাজের নূতন নাট্যমন্দির নির্মিত হয়। এলাহাবাদের নীলকমল মিত্র ও অগ্নাশ্র কয়েকজন ইহার স্বত্বাধিকারী এবং প্রতাপচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় রঙ্গমঞ্চটির সম্পাদক ছিলেন। এই নবনির্মিত রঙ্গমঞ্চে প্রথম অভিনীত হয় মনোমোহন বসুর ‘সতী’ নাটক (১৭ই জানুয়ারী, ১৮৭৪)। প্রতি শনিবার ‘সতী’ নাটকের অভিনয় হইত। ‘সতী’ নাটকের পরে মনোমোহন বসুরই ‘হরিশ্চন্দ্র’ এখানে অভিনীত হইয়াছিল।

সর্বশেষে উল্লিখিত হইলেও বাংলা রঙ্গমঞ্চের ইতিহাসে বিশেষ গুরুত্বপূর্ণ রঙ্গমঞ্চ ছিল ‘বাগবাজার এমেচার থিয়েটার’। গুরুত্বপূর্ণ এইজন্য যে, ইহাদেরই প্রতিষ্ঠিত রঙ্গমঞ্চ পরে প্রথম সাধারণ রঙ্গমঞ্চে পরিণত হয় (১৮৭২) এবং এই

দলের সৌখীন অভিনেতারাই পরবর্তী কালের সাধারণ রঙ্গমঞ্চে শ্রেষ্ঠ অভিনেতা রূপে সম্মানিত হইয়াছেন। উনবিংশ শতাব্দীর মাঝামাঝি কলিকাতায় যখন নিত্যনূতন রঙ্গমঞ্চ দেখা যাইতে লাগিল, তখন বাগবাজারের কয়েকজন যুবকের মনেও নাট্যাভিনয়ের ইচ্ছা জাগিল। এই দলের নগেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়, গিরিশচন্দ্র ঘোষ, রাধামাধব কর ও অর্ধেন্দুশেখর মুস্তাফীর নাম বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। দলের নাম রূপান্তরিত হইয়া হইল ‘শ্রামবাজার নাট্যসমাজ’। এই সম্প্রদায় কর্তৃক প্রথমে ১৮৬৮ খ্রীষ্টাব্দের সপ্তমীপূজার রাত্রে প্রাণকৃষ্ণ হালদারের বাড়ীতে দীনবন্ধু মিত্রের ‘সধবার একাদশী’ অভিনীত হয়। স্থায়ী রঙ্গমঞ্চ না থাকায় বিভিন্নস্থানে ‘সধবার একাদশী’ এই সম্প্রদায় কর্তৃক সাতবার অভিনীত হয়। সধবার একাদশীর পরে ইহারা দীনবন্ধু মিত্রের ‘লীলাবতী’ নাটকের মহলা সুরু করেন। ইতিমধ্যে ১৮৭২ খ্রীষ্টাব্দের মার্চ মাসে চুঁচুড়ায় বঙ্কিমচন্দ্র ও সাধারণী সভার অক্ষয়চন্দ্র সরকার প্রমুখ কৃতবিদ্যদের প্রচেষ্টায় মহাদ্ব্যমহামে ‘লীলাবতী’ মঞ্চস্থ হয় এবং ‘অমৃতবাজার পত্রিকা’য় ( ৪ঠা এপ্রিল, ১৮৭২ ) অভিনয়ের প্রশংসাসূচক সমালোচনা প্রকাশিত হয়। তাহাদের এই প্রয়াস এবং প্রাপ্ত প্রশংসায় শ্রামবাজার নাট্যসমাজ ‘লীলাবতী’র অভিনয়ের জন্য উঠিয়া-পড়িয়া লাগিলেন। আয়োজন-উদ্বোধন সমাপ্ত হইলে ১৮৭২ খ্রীষ্টাব্দের ১১ই মে শ্রামবাজারের রাজেন্দ্রনাথ পালের বহির্বাটীতে স্থাপিত রঙ্গমঞ্চে ‘লীলাবতী’র প্রথম অভিনয় হয়। রঙ্গমঞ্চের দৃশ্যপটগুলি ধর্মদাস স্বরের তুলিতে সজীব হইয়া উঠিয়াছিল। একই রঙ্গমঞ্চে পরপর তিনটি শনিবার ‘লীলাবতী’র অভিনয় বেশ জমিয়া উঠিয়াছিল। সমসাময়িক পত্রিকা ‘লীলাবতী’ নাট্যাভিনয়ের এবং ইহার উদ্বোধনকালের উজ্জ্বলিত প্রশংসা করেন। স্বয়ং নাট্যকারও ‘লীলাবতী’র নাট্যাভিনয়ের কৃতকার্যতায় মুগ্ধ ও উৎসাহিত হইয়াছিলেন। ১৮৭২ খ্রীষ্টাব্দের ২৪শে মে তারিখের ‘এডুকেশন গেজেট’-এ প্রকাশিত এক পত্রে এই নাট্যাভিনয় সম্পর্কে আলোচনাস্থে জনৈক পত্রলেখক মন্তব্য করেন, ‘আমার বোধ হয় এই নাটকাভিনেতৃগণ মনোযোগ করিলে এমন একটি দেশীয় নাট্যশালা স্থাপন করিতে পারেন, যেখানে লোকে ইচ্ছা করিলে টিকিট ক্রয় করিয়া যাইতে পারেন এবং দেশেরও অনেকটা সামাজিকতার পরিচয় হয়।’

## ॥ দুই ॥

এ পর্যন্ত আমরা যে সমস্ত রঙ্গমঞ্চের উল্লেখ করিয়াছি, লক্ষ্য করিলে দেখা যাইবে, তাহার প্রত্যেকটিই ছিল সৌখীন সম্প্রদায়ের ক্ষণিক বিলাসের সামগ্রী মাত্র। রঙ্গমঞ্চকে নাচগানের আসর এবং নাট্যাভিনয়কে সৌখীন নেশা ভিন্ন মাত্র। রঙ্গমঞ্চকে নাচগানের আসর এবং নাট্যাভিনয়কে সৌখীন নেশা ভিন্ন ইহাকে অন্যরকম গুরুত্ব বিশেষ কেউ-ই দেন নাই। লেবেডেফ ব্যবসায় খাতিরেই এ'কাজে নামিয়াছিলেন। নবীনচন্দ্র বসুর রঙ্গমঞ্চ হইতে সুরু করিয়া শ্রামবাজার নাট্যসমাজ পর্যন্ত অর্থাৎ ১৮৩৩ হইতে ১৮৭২ খ্রীষ্টাব্দ পর্যন্ত বাংলা রঙ্গমঞ্চ রাজা, মহারাজা বা কোন ধনী লোকের পৃষ্ঠপোষকতায় ও অর্থে পুষ্ট এবং যুবসম্প্রদায়ের উদ্দীপনায় ক্রমাগত হইয়াছে। নাট্যাভিনয়ের প্রতি লোকের ঝোঁক এবং অভিনয় দর্শনের প্রতি জনরুচি ক্রমে ক্রমে গঠিত হইলেও এ সময়ের মধ্যে প্রতিষ্ঠিত দশ-বারোটি রঙ্গমঞ্চের একটিও স্থায়ী হইতে পারে নাই। ইহার মূলেই রহিয়াছে রঙ্গমঞ্চ এবং নাট্যাভিনয়ের প্রতি শিক্ষিত ও ধনী সম্প্রদায়ের সৌখীন অহুগ্রহদৃষ্টি, তাহা আকাশের মেঘের মতই কখন-কখন রূপা-বর্ষণ করিত। দ্বিতীয়তঃ নাট্যাভিনয়ের আদর্শে অহুপ্রাণিত হইয়া ইহাকেই জীবনের নেশা ও পেশা রূপে তখনও কেহই গ্রহণ করেন নাই। অবশ্য সে সুযোগও তখন ছিল না। কিন্তু দর্শকের অভাবে নাট্যাভিনয় 'জমে' নাই এমন কথা কেহই বলিতে পারিবেন না। বরঞ্চ সমসাময়িক সংবাদপত্রে দেখি যে, প্রবেশপত্র নিঃশেষিত হওয়ায় বা স্থান সঙ্কুলান না হওয়ায় শতশত দর্শক ফিরিয়া গিয়াছেন। সুতরাং জাতিধর্মশ্রেণী নির্বিশেষে সকলেই প্রবেশমূল্যের বিনিময়ে প্রবেশপত্র সংগ্রহ করিয়া নাট্যাভিনয় উপভোগ করিতে পারে এমন একটি সাধারণ রঙ্গমঞ্চ প্রতিষ্ঠিত হউক—সমসাময়িক পত্রিকার সম্পাদকগণ ও পত্রলেখকগণ একাধিকবার এ প্রস্তাব জানাইয়াছেন। কিন্তু সৌখীন রঙ্গমঞ্চের যুগে সে সুযোগ আমাদের সত্যিই ছিল না। তৎসত্ত্বেও এই সৌখীন নাট্য-সম্প্রদায় পরম্পরায় এখন একটি স্থনির্দিষ্ট পথরেখার সন্ধান আমরা পাই, যে-পথে অহুপ্রাণিত ও অগ্রসর হইয়া এক সম্প্রদায় সাধারণ রঙ্গমঞ্চ প্রতিষ্ঠা করিতে সমর্থ হইয়াছিল। সেইজন্য বাংলার সাধারণ রঙ্গমঞ্চের ভিত্তিস্থাপন পর্বে এই সৌখীন রঙ্গমঞ্চের দানকে অকুণ্ঠ স্বীকৃতি জানাইতেই হইবে।

বাংলা নাটকের ইতিহাসেও এই সৌখীন নাট্যসম্প্রদায় ও রঙ্গমঞ্চের

গুরুত্বপূর্ণ দান রহিয়াছে। পূর্বেই উল্লেখিত হইয়াছে যে, বেলগাছিয়া নাট্যশালা-মাধ্যমেই নাট্যকার মধুসূদনের সঙ্গে আমাদের পরিচয় স্থাপিত হইয়াছে। রামনারায়ণ তর্করত্নও নাটক রচনার জ্ঞান বহুবার সেখানে পুরস্কৃত হইয়াছেন। জোড়াসাঁকোর ঠাকুরবাড়ীর রঙ্গমঞ্চও নির্ধারিত বিষয়ে নাটক রচনার জ্ঞান পুরস্কার ঘোষণা করিয়া এবং কৃতী নাট্যকারকে প্রকাশ সভায় পুরস্কৃত করিয়া নাট্যরচনায় শিক্ষিত ব্যক্তিদিগকে উৎসাহিত করিয়াছেন। দীনবন্ধু মিত্রের নাটক ও প্রহসনগুলি বহুবার অভিনীত হওয়ায় তিনিও নাটক রচনায় প্রেরণা লাভ করেন। পরবর্তী যুগে দেখি যে, রঙ্গমঞ্চের প্রয়োজনেই গিরিশচন্দ্র প্রমুখ অনেকেই নাটক রচনায় বাধ্য হইয়াছিলেন। একেবারে আধুনিক পর্বেও দেখি যে, এক একটি রঙ্গমঞ্চের জন্ত এক একজন নাট্যকার নিযুক্ত আছেন; তাহারা নূতন নূতন নাটক রচনা করেন, অথবা কোন উপন্যাস বা গল্পকে নাট্যরূপ দান করেন। নাটক ও রঙ্গমঞ্চের ইতিহাস পরস্পরের পূরক, একের উন্নতিতে অপরের অগ্রগমন অবশ্যস্বাভাবী।

বাগবাজারের সৌখীন সম্প্রদায়ের (শ্রামবাজার নাট্যসমাজের) ‘লীলাবতী’ নাট্যাভিনয় যে অভূতপূর্ব জনপ্রিয় হইয়াছিল, পূর্ববর্তী আলোচনায় তাহার উল্লেখ করা হইয়াছে। তাহাদেরই কয়েকজনের উৎসাহ ও সন্মতিক্রমে একটি স্থায়ী রঙ্গমঞ্চ প্রতিষ্ঠা করিয়া প্রবেশমূল্যের বিনিময়ে জনসাধারণকে অভিনয় প্রদর্শন করা ঠিক হয়। রঙ্গমঞ্চের নাম স্বরূপ ‘গ্লাশনাল থিয়েটার’ নাম প্রস্তাবিত হইল। গিরিশচন্দ্র ব্যতীত অগ্র সকলে প্রস্তাব সমর্থন করিলেন। সাধারণ একটি নাট্যশালাকে ‘গ্লাশনাল থিয়েটার’ রূপে গ্রহণ করিলে বাঙ্গালীর মর্যাদাকে ক্ষুণ্ণ করা হইবে বলিয়া গিরিশচন্দ্র দল ছাড়িয়া চলিয়া গেলেন। এদিকে তখন নব-উত্তমে ‘নীল-দর্পণের’ মহলা সুরু হইল। চিৎপুরে ‘ঘড়িওয়ালা বাড়ী’ নামে খ্যাত মধুসূদন সান্ত্বালের বহির্বাটী মাসিক চল্লিশ টাকা ভাড়া লইয়া তথায় রঙ্গমঞ্চ স্থাপিত হইল। রঙ্গমঞ্চের সম্পাদক ও মঞ্চাধ্যক্ষ ছিলেন যথাক্রমে নগেন্দ্র নাথ বন্দ্যোপাধ্যায় এবং ধর্মদাস সুর। প্রবেশমূল্য রূপে ধার্য হইল এক টাকা ও আট আনা। ১৮৭২ খ্রীষ্টাব্দের ৭ই ডিসেম্বর ‘নীল দর্পণের’ অভিনয়ের দ্বারা ‘গ্লাশনাল থিয়েটারের’ দ্বার উন্মোচিত হয়। সমসাময়িক একাধিক পত্রিকা ‘গ্লাশনাল থিয়েটারের’ উত্তমকে প্রশংসা করিয়া ইহার স্থায়িত্ব কামনা করে।

‘নীল দর্পণ’ নাটকের প্রথম ও দ্বিতীয় অভিনয়ের মধ্যে এখানে দীনবন্ধু ‘জামাই বারিক’ অভিনীত হয়। এই অভিনয়ে আড়াই শত টাকার টিকিট

বিক্রয় হইয়াছিল। পরে এখানে ‘সধবার একাদশী’, ‘নবীন তপস্বিনী’ এবং ‘লীলাবতী’ পুনরভিনীত হয়। এতদিন পর্যন্ত এই রঙ্গমঞ্চে একমাত্র শনিবারে অভিনীত হইত। ‘লীলাবতী’র পুনরভিনয়ের পর হইতে বুধবারেও অভিনয় হইতে লাগিল। দীনবন্ধুর ‘বিয়ে পাগলা বুড়ো’ ও কয়েকটি ব্যঙ্গচিত্রের (প্যাণ্টোমাইম) অভিনয় দ্বারা বুধবারের অভিনয় শুরু হয় (১৫ই জানুয়ারী, ১৮৭৩)। এই অভিনয়ে অর্ধেন্দুশেখর মুস্তাফী কৃতিত্বপূর্ণ অভিনয় করেন।

কিন্তু দুর্ভাগ্যবশতঃ যখন রঙ্গমঞ্চটি সবেমাত্র জমিয়া উঠিতেছিল, তখনই ইহার ফাটল ধরিল। সম্পাদক ও হিসাবরক্ষকের মধ্যে মতভেদই ইহার মূল কারণ। নবগোপাল মিত্র প্রমুখদের লইয়া গঠিত এক কমিটি এই বিবাদ মিটাইবার ভার গ্রহণ করেন। খুব সম্ভব তাঁহাদেরই চেষ্টায় বিবাদ মিটিয়া গেল। এই সময় গিরিশচন্দ্র ঘোষ, শিরিকুমার ঘোষ ও দেবেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় ‘গ্রাশনাল থিয়েটার’-এর ডিরেক্টর নিযুক্ত হন এবং গ্রাশনাল থিয়েটারের অফিস রসিক নিয়োগীর ঘাট হইতে বাগবাজারে (১১নং আনন্দ চ্যাটার্জী স্ট্রিটে) স্থানান্তরিত হয়। অতঃপর এই রঙ্গমঞ্চে ‘নবনাটক’ এবং পুনরায় ‘নীল দর্পণ’র অভিনয়ের পরে শিরিকুমার ঘোষের ‘নয়শো রূপেয়া’ অভিনীত হয় (৮ই ফেব্রুয়ারী, ১৮৭৩)। পরবর্তী ১৫ই ফেব্রুয়ারী এখানে ‘জামাই বারিক’-এর অভিনয়ের পরে কিরণচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় রচিত একটি মাত্র দৃশ্যে ‘ভারতমাতা’ নামে একটি দেশাত্মবোধক রূপকনাট্য প্রদর্শিত হয়। ‘গ্রাশনাল থিয়েটার’ এই সময় অত্যন্ত জনপ্রিয় হইয়া উঠিয়াছিল।

২২শে ফেব্রুয়ারী (১৮৭৩) গ্রাশনাল থিয়েটারে অভিনীত মধুসূদনের ‘কৃষ্ণকুমারী’ নাটকে ভীমসিংহের ভূমিকায় অবতীর্ণ হন স্বয়ং গিরিশচন্দ্র। এতদিন পরে গিরিশচন্দ্র আবার নিজেদের দলে যোগ দিলেন। কিছুদিন পরে এখানে ‘বুড়ো শালিকের ঘাড়ে রেঁা’ এবং ‘যেমন কর্ম তেমন ফল’ অভিনীত হইবার পর কিছুদিনের জন্য এ রঙ্গমঞ্চের দ্বার রুদ্ধ হইল।

ইতিপূর্বে উল্লিখিত হইয়াছে যে, ‘গ্রাশনাল থিয়েটার’-এ দলাদলি দেখা দিয়াছে। স্বার্থপরতা চিরদিনই ঘর ভাঙ্গে, সমাজ ভাঙ্গে, সজ্জ ভাঙ্গে। গ্রাশনাল থিয়েটারও দ্বিধাবিভক্ত হইল। গিরিশচন্দ্রের দল (গিরিশচন্দ্র, ধর্মদাস স্মর, মহেন্দ্রলাল স্মর, মতিলাল স্মর, তিনকড়ি মুখোপাধ্যায় প্রভৃতি) কিছুদিন পরে ‘গ্রাশনাল থিয়েটার’ নামে রাজা রাধাকান্ত দেবের নাটমন্দিরে মঞ্চস্থাপন করিয়া অভিনয় করা মনস্থ করেন। অপর দলও (অর্ধেন্দুশেখর, অমৃতলাল বসু,

নগেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় প্রভৃতি) মঞ্চসজ্জার দৃশ্যাদি না পাইয়া লিওনে স্ট্রীটে ‘অপেরা হাউজ’ ভাড়া করিয়া অভিনয় করার সিদ্ধান্ত করেন। এই দলের নতুন নামকরণ হয় “হিন্দু (পরে গ্রেট) থ্যাশনাল থিয়েটার”।

‘অপেরা হাউজ’-এ ‘হিন্দু থ্যাশনাল থিয়েটার’-এর প্রথম অভিনয় হয় ৫ই এপ্রিল, ১৮৭৩। অভিনীত হইয়াছিল কয়েকটি গীতিনাট্যবহুল হাশুরসাত্মক ব্যঙ্গনাটিকা এবং মধুসূদনের ‘শর্মিষ্ঠা’। পরের সপ্তাহে অভিনীত হয় ‘বিধবা বিবাহ নাটক’। অতঃপর এ সম্প্রদায় মফস্বল পরিক্রমায় (হাবড়া, ঢাকা, রাজসাহী, বহরমপুর প্রভৃতি স্থানে) বাহির হয় এবং বিভিন্নস্থানে বিভিন্ন নাটকের অভিনয় করে।

গিরিশচন্দ্রের নেতৃত্বে নতুন থ্যাশনাল থিয়েটার-এর প্রথম অভিনীত নাটক ‘নীল দর্পণ’। নাটকটি অভিনীত হইয়াছিল নেটিভ হাসপাতালের (বর্তমানে মেয়ো হাসপাতাল) সাহায্যকল্পে টাউন হলে (২৯শে মার্চ, ১৮৭৩)। রঙ্গমঞ্চে ‘সাহায্যরজনী’ অস্থান এই প্রথম। ইহার কিছুদিন পরে থ্যাশনাল থিয়েটার শোভাবাজারে রাজা রাধাকান্ত দেবের বাড়ীতে (নাটমন্দিরে) স্থানান্তরিত হয়। এখানে প্রথম অভিনীত হয় ‘কৃষ্ণকুমারী’ (১২ই এপ্রিল, ১৮৭৩)। অগ্ৰাণ্ণ অভিনীত নাটকের মধ্যে ‘নীলদর্পণ’, ‘কিঞ্চিৎ জলযোগ’, ‘একেই কি বলে সভ্যতা’ ও ‘কপালকুণ্ডলার’ নাম উল্লেখযোগ্য। রাধাকান্ত দেবের নাটমন্দিরে শেষ অভিনীত নাটক ‘কপালকুণ্ডলার’ অভিনয় হইয়াছিল ১০ই মে, ১৮৭৩।

হিন্দু থ্যাশনাল থিয়েটারের দেখাদেখি থ্যাশনাল থিয়েটার সম্প্রদায়ও ঢাকায় অভিনয় দেখাইতে যায়, কিন্তু ইহাদের আসর সেখানে তেমন জমে নাই। ঢাকা হইতে ফিরিয়া আসিয়া এই দুই দল মিলিতভাবে দুইটি অভিনয় করে। প্রথম অভিনয় হয় দীঘাপতিয়ার রাজকুমার প্রমদানাথ রায়ের অন্নপ্রাশন উপলক্ষ্যে এবং দ্বিতীয় অভিনয়ের উপলক্ষ্য ছিল ‘মধুসূদনের অপোগণ্ড সন্তানদের সাহায্য করা’। এই দ্বিতীয় অভিনীত নাটক ‘কৃষ্ণকুমারী’ মহাসমারোহে ‘অপেরা হাউজে’ ১৬ই জুলাই (১৮৭৩) অভিনীত হইয়াছিল।

ইহার মাস দুই পরে থ্যাশনাল থিয়েটার আবার মুর্শিদাবাদ, কালী প্রভৃতি স্থানে অভিনয় প্রদর্শনের জগ্ৰ বাহির হয়। এইভাবে থ্যাশনাল থিয়েটারের উভয় দলের মফস্বল ভ্রমণের ফলে বিভিন্ন স্থানে রঙ্গমঞ্চ গঠনের ব্যাপক প্রয়াস লক্ষিত হয়।

থ্যাশনাল থিয়েটারের অল্পসরণে ইহার পরপরই কলিকাতায় অপর একটি

সাধারণ রঙ্গমঞ্চ স্থাপিত হয়। রঙ্গমঞ্চটির নাম ‘ওরিয়েন্টাল থিয়েটার’, স্থাপিত হইয়াছিল শ্রামবাজারের কৃষ্ণচন্দ্র দেবের বাড়ীতে ( ২২নং কর্ণওয়ালিস স্ট্রীট )। ১২৭২ বঙ্গাব্দের ১২ ফাল্গুন ‘মধ্যাহ্ন’ পত্রিকায় এই রঙ্গমঞ্চটির প্রতিষ্ঠার সংবাদ পাই। ১৮৭৩ খ্রীষ্টাব্দের ১৫ই ফেব্রুয়ারী এখানে রামনারায়ণের ‘মালতী-মাধব’ নাটক অভিনীত হয়। অত্যাগ্ন অভিনীত নাটকের মধ্যে মদনমোহন মিত্রের ‘মনোরমা’, ‘বিদ্যাসুন্দর’ এবং ‘চক্ষুদান’ উল্লেখযোগ্য।

‘বেঙ্গল থিয়েটার’ ( আগস্ট ১৮৭৩ ) এ যুগের উল্লেখযোগ্য সাধারণ রঙ্গমঞ্চ। ইহার ম্যানেজার ও অবৈতনিক সম্পাদক ছিলেন যথাক্রমে শরৎচন্দ্র ঘোষ এবং প্যারীমোহন রায়। বেঙ্গল থিয়েটারের কিছুদিনের মধ্যেই নিজস্ব স্থায়ী রঙ্গমঞ্চ গঠিত হয়, তাহা এ যুগের অপর কোন সম্প্রদায়ের ছিল না। মধুসূদনের পরামর্শমত এ রঙ্গমঞ্চের কর্তৃপক্ষ নারীভূমিকাগুলি অভিনেত্রীর সাহায্যে অভিনয় করাইয়া একদিকে অভিনয়ের স্বাভাবিকতা, অগ্নাদিকে মহিলাদিগকে অভিনয়ে কৃতিত্ব প্রদর্শনের সুযোগ দান করেন। জগত্তারিণী, গোলাপ ( স্নকুমারী দত্ত ), এলোকেশী ও শ্যামা—এই চারজন ছিল বেঙ্গল থিয়েটারের অভিনেত্রী। সমসাময়িক পত্রিকা কিন্তু অভিনেত্রী গ্রহণের জন্য বেঙ্গল থিয়েটারের নিন্দাবাদ করে।

‘সাহায্য রজনী’ দ্বারাই এ রঙ্গমঞ্চের উদ্বোধন হয়। মধুসূদনের ‘সহায়সম্বলহীন সন্তানদের সাহায্যার্থে’ ১৬ই আগস্ট, ১৮৭৩ এখানে ‘শর্মিষ্ঠা’ অভিনীত হয়। পরের সপ্তাহেও এখানে ‘শর্মিষ্ঠা’ অভিনীত হয়। পরে এখানে একে একে ‘মোহস্তের এই কি কাজ’, ‘স্বপ্নধন’, ‘বিদ্যাসুন্দর’, ‘যেমন কর্ম তেমন ফল’, ‘মায়াকানন’ ( এই প্রথম অভিনীত ) প্রভৃতি নাটক অভিনীত হয়। বর্ধমান মহারাজার আস্থানে কালনার রাজবাড়ীতে গিয়া বেঙ্গল থিয়েটার ‘দুর্গেশ-নন্দিনী’র অভিনয় ( ১২ই ডিসেম্বর, ১৮৭৪ ) করেন। এই সময় হইতে বর্ধমানের মহারাজা বেঙ্গল থিয়েটারের পৃষ্ঠপোষক হন। পর বৎসর গ্রেট ব্রাশনাল অপেরা কোম্পানী ( হিন্দু পরে গ্রেট ব্রাশনাল থিয়েটার হইতে বিচ্ছিন্ন এক দল )-র সহিত মিলিতভাবে বেঙ্গল থিয়েটার নগেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়ের ‘সতী কি কলঙ্কিনী’ গীতিনাট্যের অভিনয় করেন। এই মিলিত সম্প্রদায় কর্তৃক পরে ‘মেঘনাদবধ কাব্য’ অভিনীত হয় ( সর্বপ্রথম অভিনীত )। অমিত্রাক্ষর চন্দ্রাবধ সংলাপময় মেঘনাদের ভূমিকায় কিরণচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় প্রশংসনীয় অভিনয় করেন।

গ্রেট গ্রাশনাল থিয়েটারের দেখাদেখি গ্রাশনাল থিয়েটারের দলও ‘দি নিউ এরিয়ান থিয়েটার’—এই ছদ্মনামে বেঙ্গল থিয়েটারের রঙ্গমঞ্চে কিছুদিন অভিনয় করেন। এখানে প্রথমে তাঁহারা ‘সুরেন্দ্র বিনোদিনী’র অভিনয় লইয়া মঞ্চাবতরণ করেন ( ১৪ই আগস্ট, ১৮৭৫ )।

ইতিমধ্যে ১৮৭৩ খ্রীষ্টাব্দের শেষভাগে গ্রাশনাল থিয়েটারের উভয় দলই পৃথক পৃথক সাংবাৎসরিক উৎসবের আয়োজন করেন। উৎসবের দিনেও তাঁহারা মিলিত হইতে পারেন নাই। সাংবাৎসরিক উৎসবের পরে গ্রাশনাল থিয়েটার তাহাদের পুরাতন বাড়ীতে ( মধুহৃদন সাত্তালের বাড়ী ) রঙ্গমঞ্চ স্থাপন করিয়া অভিনয় প্রদর্শন শুরু করেন। এখানে প্রথমে অভিনীত হয় ‘হেমলতা’ ( ১৩ই ডিসেম্বর, ১৮৭৩ )।

এই সময় গ্রেট গ্রাশনাল থিয়েটারও পূর্ণোত্তমে কাজ শুরু করে। ভুবন-মোহন নিয়োগীর অর্থে মহেন্দ্র দাসের জমিতে ( বর্তমান মিনার্ভা থিয়েটারের স্থানে ) গড়ের মাঠের ‘লিউইস’ থিয়েটারের অল্পকরণে রঙ্গমঞ্চ স্থাপিত হয়। মঞ্চলঙ্কার ভার গ্রহণ করেন ধর্মদাস সুর। মিঃ গ্যারিক ‘ড্রপসিন’ এবং আরও দুই একটি ‘সিন’ আঁকিয়া দেন। ‘কাম্য কাননে’র অভিনয়ের দ্বারা রঙ্গমঞ্চটির উদ্বোধন হয় ( ৩১শে ডিসেম্বর, ১৮৭৩ )। কিন্তু দুর্ভাগ্যবশতঃ আগুন লাগিয়া অভিনয় পণ্ড হইয়া যায়। ইহার পর এখানে ‘বিধবা বিবাহ’, ‘প্রণয় পরীক্ষা’, ‘কৃষ্ণকুমারী’, ‘কপালকুণ্ডলা’, ‘মৃণালিনী’ প্রভৃতি নাটক অভিনীত হয়। গ্রেট গ্রাশনাল থিয়েটার এতদিনে কাদম্বিনী, ক্ষেত্রমণি, যাদুমণি, হরিদাসী ও রাজকুমারী নামে পাঁচজন অভিনেত্রী গ্রহণ করে। ইহাদের সাহায্যে ‘সতী কি কলঙ্কিনী’, ‘পুরুবিক্রম’, ‘ভারতে যবন’, ‘রুদ্রপাল’ ( ম্যাকবেথের বঙ্গানুবাদ ), ‘আনন্দ কানন’ প্রভৃতি অভিনীত হয়। অভিনয়ে উন্নতি দেখা দিলেও সম্প্রদায়ে গণ্ডগোল যেন লাগিয়াই থাকিল। কিছুদিনের জন্ত ধর্মদাস সুরের স্থলে নগেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় ম্যানেজার নিযুক্ত হন। কিছুদিন পরে নগেন্দ্রবাবু আবার কয়েকজন অভিনেতা-অভিনেত্রী লইয়া দল ছাড়িয়া চলিয়া যান এবং বিভিন্ন স্থানে কয়েকটি অভিনয় করিয়া পরিশেষে বেঙ্গল থিয়েটার-এ যোগ দেন। তখন ধর্মদাস সুর আবার ম্যানেজার নিযুক্ত হন। ১৮৭৪ খ্রীষ্টাব্দের ১২ই ডিসেম্বর এখানে হরলাল রায়ের ‘শঙ্ক-সংহার’ অভিনীত হয়। এই নাটকের একটি ছোট্ট ভূমিকা অবলম্বন করিয়া খ্যাতনামা অভিনেত্রী বিনোদিনী সর্বপ্রথম মঞ্চাবতরণ করেন। এই রঙ্গমঞ্চে অভিনীত অগাণ্ড নাটকের মধ্যে ‘শব্দ-৭-



সরোজিনী', 'নগনলিনী', 'যেমন কর্ম তেমনি ফল' উল্লেখযোগ্য। রাজা হরেন্দ্র-কৃষ্ণের বাড়ী হোলকার সদলে উপস্থিত হইলে তাঁহার সম্মানার্থে গ্রেট গ্রাশনাল থিয়েটার কর্তৃক 'যেমন কর্ম তেমনি ফল' অভিনীত হয়। এই অভিনয়ে ভিজিয়ানাগ্রামের মহারাজা, বেথিয়ার মহারাজকুমার, ব্রহ্মরাজদূত প্রমুখ সম্ভ্রান্ত ব্যক্তিগণ উপস্থিত ছিলেন।

১৮৭৫ খ্রীষ্টাব্দের মার্চ মাসের শেষে গ্রেট গ্রাশনাল থিয়েটারের একটি অংশ ( ধর্মদাস সুর, অর্ধেন্দুশেখর, অবিনাশ কর, ক্ষেত্রমণি, বিনোদিনী প্রভৃতি ) পশ্চিম ভারত পরিক্রমায় বাহির হইয়া দিল্লী, লাহোর, মিরাত, লঙ্কৌ প্রভৃতি স্থানে অভিনয় প্রদর্শন করে। গ্রেট গ্রাশনাল থিয়েটারের অপর দলও এই সময়ে কলিকাতায় মহেন্দ্রলাল বসুর তত্ত্বাবধানে অভিনয় চালাইয়া যাইতেছিল। ইহার 'সধবার একাদশী', 'নয়শো রুপেয়া', 'তিলোত্তমাসম্ভব', 'সাক্ষাৎদর্পণ', 'নন্দন কানন' প্রভৃতি নাটকের অভিনয় করেন। মহেন্দ্রলাল বসুর 'সাহায্য রজনী' হিসাবে 'পদ্মিনী' অভিনীত হয় ( ৩রা জুলাই, ১৮৭৫ ) এবং মহেন্দ্রবাবু স্বয়ং ভীমসিংহের ভূমিকায় অবতীর্ণ হন।

কিছুদিন পরে আবার দলাদলি ও গণ্ডগোল দেখা দিলে ভুবনবাবু শ্রাম-পুকুরের কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায়কে থিয়েটারটি 'লিজ' দেন ( আগস্ট, ১৮৭৫ )। তখন এই থিয়েটারের নাম হইল 'ইণ্ডিয়ান গ্রাশনাল থিয়েটার'। মহেন্দ্রলাল বসুর অধ্যক্ষতায় এখানে 'পদ্মিনী', 'শরৎ-সরোজিনী', 'নীল-দর্পণ', 'অপূর্ব সতী' প্রভৃতি নাটক অভিনীত হয়। 'অপূর্ব সতী' অভিনীত হয় স্বকুমারী দত্তের সাহায্য রজনী উপলক্ষ্যে। কিন্তু কিছুদিনের মধ্যে কৃষ্ণধনবাবু রঙ্গমঞ্চ পরিচালনায় ঋণগ্রস্ত হইয়া অসমর্থ হওয়ায় ভুবনবাবু বাধ্য হইয়া পুনরায় রঙ্গমঞ্চের দায়িত্ব ও কর্তৃত্ব স্বহস্তে গ্রহণ করেন। উপেন্দ্রনাথ দাস পরিচালক এবং অমৃতলাল বসু ম্যানেজার নিযুক্ত হইলেন। ইহার পর প্রথম অভিনীত হয় অমৃতলাল বসুর প্রথম নাটক 'হীরক চূর্ণ'। তৎপরে অভিনীত নাটকসমূহের মধ্যে 'সুরেন্দ্র বিনোদিনী' ( প্রথম অভিনীত ), 'প্রকৃতবন্ধু', 'সরোজিনী' এবং 'বিজ্ঞানসন্মত' উল্লেখযোগ্য। কিছুদিনের মধ্যেই বাংলা রঙ্গমঞ্চের ইতিহাসে এক সঙ্কট দেখা দিল।

১৮৭৬ খ্রীষ্টাব্দের জামুয়ারী মাসে সপ্তম এডওয়ার্ড 'প্রিন্স অব ওয়েলস' রূপে কলিকাতায় আসিলে হাইকোর্টের তদানীন্তন লক্সপ্রতিষ্ঠ উকিল জগদানন্দ মুখোপাধ্যায় নিজ গৃহে তাঁহাকে সাদর নিমন্ত্রণ জানান। মুখোপাধ্যায় গৃহিণী

ভারতীয় প্রথায় তাঁহাকে অভ্যর্থনা জানান ও আপ্যায়িত করেন। এই ঘটনা তখন বাঙালী সমাজে তীব্র বিক্ষোভ ও গভীর আলোড়নের সৃষ্টি করে। গ্রেট গ্র্যাশনাল থিয়েটার এই ঘটনা অবলম্বন করিয়া রচিত ‘গজদানন্দ ও যুবরাজ’ নামে এক প্রহসনের অভিনয় করেন। ১২শে ফেব্রুয়ারী (১৮৭৬) ‘সরোজিনী’র অভিনয়ের পর প্রহসনখানিও অভিনীত হয়। একজন সম্ভ্রান্ত রাজভক্ত প্রজাকে প্রকাশে অভিনয় মাধ্যমে ব্যঙ্গ করায় পুলিশ উক্ত প্রহসনের অভিনয় বন্ধ করিয়া দেয়। তথাপি ভিন্ন নামে প্রহসনখানির অভিনয় চলিতে থাকে। ১লা মার্চ উপেন্দ্রনাথ দাসের ‘সাহায্য রজনী’ উপলক্ষ্যে ‘সুরেন্দ্র বিনোদিনী’ নাটক অভিনীত হইবার পর পুলিশকে ব্যঙ্গ করিয়া রচিত ‘*The Police of Pig and Sheep*’ নামে একটি প্রহসন অভিনীত হয়। ফলে রঙ্গমঞ্চকে সংযত করিবার জন্য ভারত সরকারের তদানীন্তন বডলাট নর্থব্রুক ২২শে ফেব্রুয়ারী (১৮৭৬) একটি ‘অর্ডিন্স’ জারি করেন এবং এ বিষয়ে একটি আইন প্রণয়নেও সচেষ্ট হন। রঙ্গমঞ্চ শাসনে সরকারী প্রয়াস এখানেই নিরস্ত হয় নাই। ৪ঠা মার্চ তারিখে গ্রেট গ্র্যাশনাল রঙ্গমঞ্চে যখন ‘সতী কি কলঙ্কিনী’র অভিনয় চলিতেছিল, তখন পুলিশের ডেপুটি কমিশনার সদলে উপস্থিত হইয়া উপেন্দ্রনাথ দাস (পরিচালক), অমৃতলাল বসু (ম্যানেজার), মতিলাল সুর প্রভৃতি আটজনকে গ্রেপ্তার করে। অজুহাত হইল, পূর্বে অভিনীত ‘সুরেন্দ্র বিনোদিনী’ নাটক অশ্লীল। বিচারে যথারীতি উপেন্দ্রনাথ দাস ও অমৃতলাল বসুর একমাস করিয়া বিনাপ্রম কারাদণ্ড হইল। অবশ্য ম্যাজিস্ট্রেটের বিচারের বিরুদ্ধে হাইকোর্টে ‘আপীল’ করা হইলে ‘সুরেন্দ্র বিনোদিনী’ অশ্লীল প্রমাণিত না-হওয়ায় উভয়েই মুক্তি লাভ করেন। কিন্তু সরকার নিরস্ত হইলেন না। কলিকাতার বহু গণ্যমান্য ব্যক্তির প্রবল আপত্তি সত্ত্বেও ১৮৭৬ খ্রীষ্টাব্দের মার্চ মাসে “*Dramatic Performances Control Bill*” নামে যে আইনের খসড়া কাউন্সিলে পেশ করা হয়, তাহা সেই বৎসরেই আইনে পরিণত হইল। এই আইন প্রবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে বাংলা রঙ্গমঞ্চের ইতিহাসের প্রথম পর্বের যবনিকাপাত ঘটে। শুধু রঙ্গমঞ্চের কতৃপক্ষই নয়, নাট্যকারগণও নিরুৎসাহিত ও শঙ্কিত হইয়া পড়েন।

## ॥ তিন ॥

অভিনয় নিয়ন্ত্রণ আইন প্রবর্তিত হওয়ায় বাংলা রঙ্গমঞ্চ যে কঠিন আঘাত পাইয়াছিল, তাহা কাটাইয়া উঠিতে কয়েক বৎসর লাগিল। রঙ্গমঞ্চের স্থিতিাবস্থা দেখা দিল ১৮৮০ খ্রীষ্টাব্দে। প্রতাপচন্দ্র জহুরী তখন গ্রাশনাল থিয়েটারের স্বত্বাধিকারী এবং ইহার ম্যানেজার হইলেন গিরিশচন্দ্র। এখানে প্রথম ‘হাসির’ নাটক অভিনীত হয় (১লা জানুয়ারী, ১৮৮১)। উপযুক্ত নাটকের অভাবে এ পর্বে গিরিশচন্দ্রকেও নূতন নাটকের জ্ঞান বিজ্ঞাপন দিতে হইয়াছিল। কিন্তু মনোমত নাটক না পাইয়া অবশেষে তিনি নিজেই নাট্যরচনায় হাত দিলেন। তাঁহার প্রথম নাটক ‘রাবণ বধ’ এখানেই অভিনীত হয়। ‘পাণ্ডবদের অজ্ঞাতবাস’ (প্রথম অভিনয় ৩রা ফেব্রুয়ারী, ১৮৮৩)-এর পরে গিরিশচন্দ্র ‘ষ্টার’ থিয়েটার-এ যোগদান করেন। ইহার পরেও কিছুদিন গ্রাশনাল থিয়েটার অস্তিত্ব বজায় রাখে। কেদারনাথ চৌধুরী রবীন্দ্রনাথের ‘বউঠাকুরাণীর হাট’-এর নাট্যরূপ দান করেন ‘বসন্ত রায়’ নামে। ১৮৮৬ খ্রীষ্টাব্দে ‘বসন্ত রায়’ গ্রাশনাল থিয়েটার-এ মঞ্চস্থ হইয়া বিপুলভাবে অভিনন্দিত ও সমাদৃত হয়। বসন্ত রায়ের গীতিবহুল ভূমিকায় রাধামাধব কর স্মরণীয় অভিনয় করেন।

ইহািমধ্যে পাঞ্জাবী গুরুমুখ রায় ষ্টার থিয়েটার-এর প্রতিষ্ঠা করেন (১৮৮৩)। ষ্টার থিয়েটার এই সময় ছিল বিডন স্ট্রীটে, পরবর্তীকালে যেখানে ‘কোহিনূর’ ও ‘মনোমোহন থিয়েটার’ প্রতিষ্ঠিত হইয়াছিল সেইখানে। বর্তমানে সেই জমির উপর দিয়া চিত্তরঞ্জন এভিনিউ চলিয়া গিয়াছে। রঙ্গমঞ্চের মালিক ছিলেন গুরুমুখ রায়, কিন্তু জমির মালিক ছিলেন কীর্তি মিত্র। গিরিশচন্দ্রের ‘দক্ষযজ্ঞ’ এখানে প্রথমে অভিনীত হয় (৬ই শ্রাবণ, ১২৯০)। গিরিশচন্দ্র, অমৃতলাল বসু, বিনোদিনী প্রভৃতি ষ্টার থিয়েটার-এ যোগ দেন। গিরিশচন্দ্র ‘কমলে কামিনী’ নাটক লইয়া মঞ্চে অবতীর্ণ হইলেন (২৬শে মার্চ, ১৮৮৪)। পরে গিরিশচন্দ্রের ‘চৈতন্যলীলা’-র অভিনয়ের (২রা আগস্ট, ১৮৮৪) সঙ্গে সঙ্গে রঙ্গমঞ্চের ভাগ্য ফিরিয়া গেল। ‘চৈতন্যলীলা’য় নিমাই ও নিতাই-র ভূমিকায় অবতীর্ণ হইয়া বিনোদিনী ও গঙ্গামণি বাজীমাৎ করিয়াছিলেন। এই অভিনয়ে শ্রীরামকৃষ্ণদেবের ‘পায়ের ধুলো’ পাইয়া রঙ্গমঞ্চ ও অভিনেতা-অভিনেত্রীবৃন্দ ধন্য হইল।

১৮৮৭ খ্রীষ্টাব্দে গুরুমুখ রায়ের মৃত্যুর পরে অমৃতলাল বসু, অমৃতলাল মিত্র প্রভৃতি কয়েকজন রঙ্গমঞ্চটি ক্রয় করেন। কিন্তু সৌভাগ্য ও সাফল্য সত্ত্বেও অভিনেতা সম্প্রদায় কর্তৃক পরিচালিত ষ্টার থিয়েটার বেনীদিন তাহার অস্তিত্ব রক্ষা করিতে পারে নাই। রঙ্গমঞ্চ চালাইবার উপযুক্ত অর্থের অভাবে রঙ্গমঞ্চের বাড়ী 'বাধা দিয়া' তাঁহারা চৌদ্দহাজার টাকা সংগ্রহ করিলেন। এদিকে মতিলাল শীলের বংশধর গোপালচন্দ্র শীল নূতন রঙ্গমঞ্চ স্থাপন করিবার জন্ত ষ্টার থিয়েটারের জমি ক্রয় করিতে বন্ধপরিকর হইলেন। দুর্ভাগ্যবশতঃ স্বেযোগ নৃকিয়া পাওনাদারও ষ্টার থিয়েটারের কর্তৃপক্ষকে তাগিদ দিতে লাগিলেন। তখন ষ্টার থিয়েটারের মালিকপক্ষ রঙ্গমঞ্চের নামটুকু ছাড়া বাড়ী এবং রঙ্গমঞ্চ ত্রিশ হাজার টাকায় বিক্রী করিতে বাধ্য হন।

গোপালচন্দ্র শীল রঙ্গমঞ্চের নূতন নামকরণ করেন 'এমারেন্ড থিয়েটার'। গ্রেট ন্যাশনাল দলের অর্ধেন্দুশেখর, মহেন্দ্রলাল বসু, মতিলাল সুর, রাধামাধব কর প্রভৃতি এমারেন্ড থিয়েটারে যোগদান করেন। এখানে প্রথমে অভিনীত হয় কেশবনাথ চৌধুরীর 'পাণ্ডব নির্বাসন'। গোপালচন্দ্র গিরিশচন্দ্রকেও তাঁহার থিয়েটারে আনিবার জন্ত প্রলুব্ধ করেন। প্রলোভনে তুলিয়া নয়, নিজ সম্প্রদায়ের সনির্বন্ধ অহুরোধে এবং তাহাদের সাহায্য করিবার জন্তই গিরিশচন্দ্র মাসিক ৩৫০ টাকা পারিশ্রমিক এবং নগদ ২০,০০০ টাকা অগ্রিম 'বোনাস' লাভ করিয়া গোপালচন্দ্রের রঙ্গমঞ্চে ম্যানেজার রূপে যোগদান করেন। বোনাসের ২০,০০০ টাকা হইতে ১৬,০০০ টাকা তিনি ষ্টার থিয়েটারে নূতন রঙ্গমঞ্চ স্থাপনের জন্ত নিজ সম্প্রদায়কে দান করেন। ওদিকে তখন ষ্টার থিয়েটার সম্প্রদায় হাতীবাগানে রঙ্গমঞ্চের উপযোগী একটি জমির সন্ধান পাইয়া অর্থ সংগ্রহের জন্ত মফঃস্বলে অভিনয় প্রদর্শন করিয়া বেড়াইতেছিলেন। এমারেন্ড থিয়েটারে অভিনীত গিরিশচন্দ্রের প্রথম নাটক 'পূর্ণচন্দ্র'। কিন্তু অল্পদিনের মধ্যে গোপালচন্দ্রের 'স্বস্ত' মিটিয়া গেল। তখন মহেন্দ্রলাল বসু ও অতুলকৃষ্ণ মিত্র এমারেন্ড থিয়েটার ইজারা লইয়া চালাইতে লাগিলেন। অতঃপর এখানে অভিনীত হয় রাধামাধব করের কনিষ্ঠ ভ্রাতা রাধারমণ করের গার্হস্থ্য নাটক 'সরোজা'; রবীন্দ্রনাথের 'রাজা ও রাণী'; রাজকৃষ্ণ রায়ের 'চতুরালী চন্দ্রাবতী', 'লোভেন্দ্র গবেন্দ্র', 'লক্ষহীরা'; এবং বৈকুণ্ঠনাথ বসুর 'পৌরাণিক পঞ্চরং' (পদাবলী গানের মালা স্বল্প কথার সূত্রে গ্রথিত)। শেষোক্ত নাটকখানি অভিনীত হয় ২৩শে অগ্রহায়ণ, ১৩০১ বঙ্গাব্দে।

অমরেন্দ্রনাথ দত্ত ১৮৯৬ খ্রীষ্টাব্দের এপ্রিল মাসে এমারেন্ড রঙ্গমঞ্চ ভাড়া লইয়া ‘ক্লাশিক’ থিয়েটার খোলেন। গিরিশচন্দ্রের হারানিধি সেখানে প্রথম অভিনীত হয়। অমরেন্দ্রনাথের থিয়েটারে সর্বাপেক্ষা উল্লেখযোগ্য নাট্যাভিনয় হইল ক্ষীরোদপ্রসাদ বিহাৰিনোদের ‘আলিবাবা’-র অভিনয় ( ১৩০৪ বঙ্গাব্দ )। ‘আলিবাবা’-র অভিনয়ে হোসেনের ভূমিকায় অমরেন্দ্রনাথ, মর্জিনার ভূমিকায় কুসুমকুমারী এবং আলিবাবার ভূমিকায় পূর্ণচন্দ্র ঘোষ দর্শকের প্রাণমন হরণ করিয়া লইলেন। বাংলার রঙ্গমঞ্চে ‘আলিবাবা’-র অভিনয়সিদ্ধি বহুদিন অক্ষুণ্ণ ছিল। অমরেন্দ্রনাথের চেষ্টাতেই অভিনেতা-অভিনেত্রীদের বেতন ভদ্র-পরিমাণের হয়। তিনি বঙ্গরঙ্গমঞ্চ সম্পর্কিত প্রথম বাংলা সাময়িকপত্র ‘রঙ্গালয়’ ( সাপ্তাহিক ) প্রকাশ করেন ( ১৯০৯ ) এবং ‘নাট্যমন্দির’ নামে একই বিষয়ে মাসিকপত্রও বাহির করেন ( ১৩১৬-১৩১৮ বঙ্গাব্দ )। ১৩০৪ বঙ্গাব্দে গিরিশচন্দ্র ‘ক্লাশিক’ থিয়েটারে যোগদান করেন। এখানে তাহার ‘দেলদার’, ‘পাগুব গৌরব’, ‘অশ্রুধারা’, ‘মনের মতন’, ‘শান্তি’, ‘ভ্রান্তি’, ‘আয়না’, ‘সংনাম’ প্রভৃতি অভিনীত হয়। সংনামের অভিনয়ের পর ( ১৩১১ বঙ্গাব্দ ) গিরিশচন্দ্র ‘মিনার্ভা থিয়েটার’-এ যোগদান করেন। অতঃপর এখানে নগেন্দ্রনাথ ঘোষের ‘কোন্টা কে’? এবং দ্বিজেন্দ্রলালের ‘প্রায়শ্চিত্ত’ সংশোধিত হইয়া ‘বহুৎ আচ্ছা’ নামে অভিনীত হয়।

পূর্ববর্তী অধ্যায়ে ‘বেঙ্গল থিয়েটার’-এর কথা আলোচিত হইয়াছে। এ পর্বে বেঙ্গল থিয়েটার-এ রাজকৃষ্ণ রায়ের ‘প্রহ্লাদচরিত’ সর্বাপেক্ষা সমাদৃত হইয়াছিল। এখানে অভিনীত অগাণ্ণ নাটকের মধ্যে জ্যোতিরিন্দ্রনাথের ‘অশ্রুমতী’, গোপাল-চন্দ্র মুখোপাধ্যায়ের ‘পাষণ প্রতিমা’ প্রভৃতি উল্লেখযোগ্য। বেঙ্গল থিয়েটার-এ নাট্যকার রাজকৃষ্ণ রায়ের অভিনীত নাটকগুলির মধ্যে ‘প্রহ্লাদচরিত্র’ সর্বপ্রথম অভিনীত হয় ( ডিসেম্বর, ১৮৮৪ )। সে অভিনয়ে দর্শকের ভিড় বাংলা রঙ্গমঞ্চের ইতিহাসে এক স্মরণীয় ঘটনা। ষ্টার-এ গিরিশচন্দ্রের ‘চৈতন্যলীলা’ এবং বেঙ্গল থিয়েটার-এ ‘প্রহ্লাদচরিত্র’ যেন দুইটি ভক্তমেলার সৃষ্টি করিয়াছিল।

রাজকৃষ্ণ রায় ‘প্রহ্লাদচরিত্র’ নাটকের অভিনয় সংক্রান্ত ব্যাপারে বেঙ্গল থিয়েটার কর্তৃপক্ষের নিকট দুর্ব্যবহার পাইয়া ১৮৮৭ খ্রীষ্টাব্দের ডিসেম্বর মাসে মেছুয়াবাজার স্ট্রীটে ‘বীণা’ থিয়েটার স্থাপন করেন। এখানে তাহার ‘চন্দ্রহাস’, ‘কুমার বিক্রম’, ‘ঠাকুর হরিদাস’, ‘মীরাবাদী’ প্রভৃতি নাটক অভিনীত হয়। গোঁড়া ও রক্ষণশীল ব্যক্তিদের পরামর্শ অহুযায়ী রাজকৃষ্ণ রায় এ যুগেও জমীভূমিকা

ছেলেদের দ্বারা অভিনয় করাইতেন। বলা বাহুল্য, তাহার রঙ্গমঞ্চ জমিয়া উঠে নাই। রঙ্গমঞ্চে অভিনেত্রী বর্জন ইহার একটি প্রধান কারণ। ১৮৯০-৯১ খ্রীষ্টাব্দে ‘দেনার দায়ে’ তিনি রঙ্গমঞ্চ বিক্রী করেন এবং অমৃতলাল বসুর চেষ্ঠায় নাট্যকার হিসাবে ষ্টার থিয়েটার-এ যোগদান করেন।

একাধিক সাধারণ রঙ্গমঞ্চ প্রতিষ্ঠার ফলে পরবর্তী কালে যখন সৌখীন সম্প্রদায়ের নামকরা দলগুলির অবলুপ্তি ঘটিল, অথচ সাধারণ রঙ্গমঞ্চেও নাট্যাভিনয়ের বিশেষ কোন উন্নতিসূচক অগ্রগতি লক্ষিত হইল না, তখন কলিকাতার সম্ভ্রান্ত শ্রেণীর সৌখীন ব্যক্তিগণ অস্বস্তি বোধ করিলেন। ‘এই অস্বস্তিতে বেদনার সঞ্চার করিয়াছিল পূর্ববর্তীযুগের সৌখীন ও অভিজাত রঙ্গমঞ্চগুলির উজ্জল স্মৃতি। উনবিংশ শতাব্দীর শেষ দশকে জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর অগ্রণী হইয়া ‘সঙ্গীত সমাজ’-এর প্রতিষ্ঠা করেন। ‘সঙ্গীত সমাজ’-এর প্রতিষ্ঠা হয় কালীপ্রসন্ন সিংহের ‘বিছোঁয়াসাহিনী সভা’ ও রঙ্গমঞ্চের গৃহে। সেইজন্ত রুচি ও আভিজাত্যের দিক দিয়া এ সমাজ উপযুক্ত স্থানে প্রতিষ্ঠিত হইয়াছিল। কিন্তু এখানেও কিছুদিনের মধ্যে দলাদলি দেখা দিল, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ প্রমুখ অনেকেই তখন সেই স্থান ত্যাগ করিয়া কর্ণওয়ালিশ স্ট্রীটে ‘সাধারণ ব্রাহ্মসমাজ মন্দির’-এর অনতিদূরে একটা সমগ্র বাড়ী আশুতোষ চৌধুরীর নামে ‘লীজ’ লইয়া ‘ভারত সঙ্গীত সমাজ’-এর পুনঃপ্রতিষ্ঠা করেন। অপর দল, ‘সঙ্গীত সমিতি’ নামে পূর্বস্থানেই কিছুদিন অস্তিত্ব বজায় রাখে।

সঙ্গীত সমাজ ‘বিলাতী ক্লাব’ ও দেশীয় বাবুদের বৈঠকখানার সংমিশ্রণ ছিল। ফরাস, তাকিয়া, জাজিম, গড়গড়া ও তাসপাশার সঙ্গে ছিল পিয়ানো, টেবিল-অর্গান, এবং বিলিয়ার্ড টেবিল। জমিদার ও ধনী সম্প্রদায় ভিড় করিলেন। ত্রিপুরাধিপতি, কুচবিহারের মহারাজা, দ্বারবজ্জেশ্বর, বর্ধমানের মহারাজাধিরাজ এবং মফঃস্বল বাংলার জমিদারগণের অনেকেই সমিতির সভ্য ছিলেন। আসিলেন বিলাত-ফেরৎ ডাক্তার ও ব্যারিস্টার। ক্রমে মিঃ (পরে লর্ড) এস. পি. সিংহ, আশুতোষ চৌধুরী এই সমাজভুক্ত হন। রবীন্দ্রনাথ প্রথম হইতেই সঙ্গীত সমাজের একজন উৎসাহী কর্মী ছিলেন। জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ছিলেন ইহার প্রথম সম্পাদক, পরে তিনি অগ্রতম সভাপতিরূপে নির্বাচিত হইয়াছিলেন। এখানে সঙ্গীতচর্চার আসর ও অভিনয়ের রঙ্গমঞ্চ ছিল। গৃহপ্রাপ্তি রঙ্গমঞ্চরূপে একটি সুবৃহৎ ‘স্টেজ’ বাধা ছিল। সমাজের সভ্যদিগকে লইয়া অভিনয়ের আয়োজন হইত। স্ত্রীলোকের ভূমিকা অভিনয়ের জন্য বেতনভোগী কয়েকটি ছেলে ছিল।

জ্যোতিরিন্দ্রনাথ সম্পাদক রূপে যেমন সকল ব্যবস্থা ও আয়-ব্যয়ের প্রতি দৃষ্টি রাখিতেন, তেমনি অভিনয়, গীত এবং নৃত্যশিক্ষার ভারও গ্রহণ করিয়াছিলেন। সংগীত চর্চার জন্ত ‘সঙ্গীত প্রকাশিকা’ নামে স্বরলিপিবহুল একখানি মাসিকপত্র ত্রিপুরাধিপতির অর্থে এবং তাঁহারই ইচ্ছায় ভারত সঙ্গীত সমাজ-এর মুখপত্র স্বরূপ প্রকাশিত হইত।

বিলাতে নূতন আবিষ্কারের খ্যাতি ও স্বীকৃতি লাভ করিয়া আচার্য জগদীশ চন্দ্র বসু দেশে প্রত্যাবর্তন করিলে সঙ্গীত সমাজে তাঁহাকে অভিনন্দন জানাইবার জন্ত এক সাক্ষ্য আয়োজন ও অভিনয়ের ব্যবস্থা করা হয়। রবীন্দ্রনাথের বিখ্যাত কবিতা ‘আচার্য জগদীশচন্দ্র’ এই উপলক্ষ্যে রচিত।

অভিজ্ঞাত পরিবারের সদস্যদের মধ্যে সীমাবদ্ধ সভ্য হইলেও সঙ্গীত সমাজ-এর সকলেই মাতৃভাষায় পারদর্শী ছিলেন না। সেইজন্য অভিনয়ের পূর্বে দ্বিপ্রহরে রবীন্দ্রনাথ কাহারও বাড়ীতে বা সমাজভবনে যাইয়া তাহাদের উচ্চারণ সংশোধন করিতেন এবং সক্ষম্য তাহাদের ভূমিকার সংলাপ আবৃত্তি করিয়া আনুষঙ্গিক অঙ্গভঙ্গী শিক্ষা দিতেন। এইভাবে অভিনয় প্রস্তুতি অগ্রসর হইলে নাটক মঞ্চস্থ হইত। এইরূপভাবে দীর্ঘ আট-নয় বৎসর অক্লান্ত পরিশ্রম করার পর সঙ্গীত সমাজ যখন জাঁকাইয়া উঠিল তখন রবীন্দ্রনাথ ধীরে ধীরে সরিয়া পড়িলেন (১৩০২ বঙ্গাব্দ)। সঙ্গীত সমাজে ‘মেঘনাদবধ’, ‘আনন্দমঠ’, ‘মৃণালিনী’ প্রভৃতির এবং জ্যোতিরিন্দ্রনাথ, স্বর্ণকুমারী দেবী ও রবীন্দ্রনাথের নাটকাদিরও অভিনয় হয়। জ্যোতিরিন্দ্রনাথের ‘অশ্রুমতী’, ‘অলীকবাবু’, ‘পুনর্বসন্ত’, ‘ধ্যানভঙ্গ’ এবং রবীন্দ্রনাথের ‘বিসর্জন’, ‘গোড়ায় গলদ’, ‘বৈকুণ্ঠের খাতা’ প্রভৃতি অভিনীত হয়। ‘গোড়ায় গলদ’ প্রথমে সঙ্গীত সমাজেই অভিনীত হয়। সমাজের শিক্ষিত ও সম্ভ্রান্ত অভিনেতাদের নাট্যশিক্ষার ভার গ্রহণ করেন স্বয়ং রবীন্দ্রনাথ। নাটকের মধ্যমণি চন্দ্রবাবুর ভূমিকায় অভিনয় করিয়াছিলেন শ্রীশচন্দ্র বসু। ১৩০৩ বঙ্গাব্দে ‘বৈকুণ্ঠের খাতা’-ও সঙ্গীত সমাজে প্রথম অভিনীত হয়। কেদারের ভূমিকায় রবীন্দ্রনাথ ও অবিনাশের ভূমিকায় নাটোরের মহারাজা জগদিন্দ্রনাথ অবতীর্ণ হইয়াছিলেন। বিখ্যাত অভিনেতা রাধামাধব কর সঙ্গীত সমাজের নাট্যাচার্যের দায়িত্ব গ্রহণ করেন। নাট্যশিক্ষা দানের ভার লইয়াছিলেন চারুচন্দ্র মিত্র।

দলাদলি সঙ্গীত সমাজেরও কাল হইয়াছিল। যে বিরাট কর্মোত্তম, শক্তি ও সামর্থ্য সঙ্গীত সমাজের ছিল তাহার তুলনায় ইহার দান যথেষ্ট নয়। তবে

একথা সত্য যে, সাধারণ রঙ্গমঞ্চ প্রতিষ্ঠার পূর্ববর্তীযুগে যে-কয়েকটি প্রধান প্রধান সৌখীন নাট্যপ্রতিষ্ঠান আমাদের জাতীয় রঙ্গমঞ্চকে একটা নির্দিষ্ট আদর্শের দিকে অগ্রসর করিয়াছিল, সঙ্গীত সমাজ তাহাদের উপযুক্ত উত্তরসাধকের কর্তব্য সম্পাদন করিয়াছে। সম্মিলিত ধনপতিদের অকুণ্ঠ দাক্ষিণ্যে এবং ততোধিক দুর্লভ শীর্ষস্থানীয় বিদ্বজ্জনের ক্ষুধার মনীষার বিদ্যুৎ-দীপ্তিতে সঙ্গীত সমাজ এমন একটা অভিজাত সংস্থায় পরিণত হইয়াছিল, যাহা আমাদের দেশের আর কোন সভা-সমিতির ভাগ্যে ঘটে নাই।

মফস্বলে অভিনয় প্রদর্শন করিয়া সংগৃহীত অর্থ এবং গিরিশচন্দ্র প্রদত্ত ১৬০০০ টাকায় হাতীবাগানে নূতন উদ্যমে 'ষ্টার' থিয়েটার সম্প্রদায় নবনির্মিত ভবনে আবার 'ষ্টার' থিয়েটার প্রতিষ্ঠা করেন (১৮৮৮ খ্রীষ্টাব্দ)। এখানে প্রথমে গিরিশচন্দ্রের 'নসীরাম' অভিনীত হয় (১৩ই জ্যৈষ্ঠ, ১২২৫)। নূতন ষ্টার থিয়েটার শিল্পীগোষ্ঠীরই থিয়েটার, অবশ্য বাড়ীর মালিক হিসাবে পুরানো মালিকেরাই (অমৃতলাল বসু, অমৃতলাল মিত্র প্রভৃতি কয়েকজন) রহিলেন। এমারেন্ড থিয়েটার-এ কিছুদিন ম্যানেজার রূপে কার্য করিবার পর গিরিশচন্দ্র ষ্টার থিয়েটারে যোগ দিলেন। সেখানে তখন তাঁহার 'প্রফুল্ল' নাটক অভিনীত হইল।

১২২৭ বঙ্গাব্দে গিরিশচন্দ্র ষ্টার থিয়েটার ছাড়িয়া মিনার্ভা থিয়েটারে যোগ দিলেন। সেখানে প্রথমে তাঁহার অনূদিত 'ম্যাকবেথ' ও 'মুকুল মঞ্জুরা' যথাক্রমে ১২২৯ বঙ্গাব্দের ১৬ই ও ২৪শে মাঘ অভিনীত হয়। কয়েক বৎসর পরে, ১৮৮৬ খ্রীষ্টাব্দে তিনি আবার নাট্যাচার্যরূপে 'ষ্টার' থিয়েটারে যোগদান করেন। তখন সেখানে তাঁহার 'কালাপাহাড়' (প্রথম অভিনয় ১০ই আশ্বিন, ১৩০৩), 'মায়াবসান' প্রভৃতি অভিনীত হয়। ইহার পর আবার তিনি 'ক্লাসিক' থিয়েটারে চলিয়া যান।

১৮৮৬ খ্রীষ্টাব্দে স্বরচিত 'বান্ধীকি প্রতিভা'-য় রবীন্দ্রনাথ সদলবলে 'ষ্টার' থিয়েটারে অবতীর্ণ হন। সাধারণ রঙ্গমঞ্চে তাঁহার এই প্রথম আবির্ভাব। অবশ্য সাধারণ রঙ্গমঞ্চের অভিনেতা-অভিনেত্রীদের সঙ্গে তাঁহার কোন সম্পর্ক ছিল না। 'বান্ধীকি প্রতিভা'-র অভিনয়ে অভিনেতা-অভিনেত্রীরা সকলেই ছিলেন ঠাকুর পরিবারভুক্ত।

রাজকৃষ্ণ রায় এই পর্বে ষ্টার থিয়েটারের নাট্যকার নিযুক্ত হওয়ায় তাঁহার 'নরমেধ যজ্ঞ', 'বনবীর', 'লয়লা মজনু', এবং 'ঋগ্বেদ' প্রভৃতি নাটক ষ্টার



থিয়েটারে অভিনীত হয়। ১৯১০-১১ খ্রীষ্টাব্দে যখন অমরেন্দ্রনাথ 'ষ্টার' থিয়েটারের পরিচালক তখন তিনি একবার রবীন্দ্রনাথের 'রাজা ও রাণী' মঞ্চস্থ করেন এবং স্বয়ং বিক্রমদেবের ভূমিকায় অবতীর্ণ হন।

লক্ষ্য করিলে দেখা যায় যে, বাংলা রঙ্গমঞ্চের ইতিহাসের এই পর্ব একান্ত-ভাবেই গিরিশপ্রভাবিত পর্ব। ন্যাশনাল থিয়েটার, ষ্টার থিয়েটার (উভয় পর্বেরই), এমারেন্ড থিয়েটার, ক্লাসিক থিয়েটার এবং মিনার্ভা থিয়েটার—এই সাধারণ রঙ্গমঞ্চগুলির প্রত্যেকটিরই সঙ্গে তিনি অত্যন্ত ঘনিষ্ঠভাবে যুক্ত ছিলেন। এ যুগে তিনিই প্রধান নাট্যকার, নট ও নাট্যাচার্য। স্বনামে, ছদ্মনামে অথবা নামের উল্লেখ না করিয়াই তিনি বাংলার রঙ্গমঞ্চকে স্বরচিত নাটক জোগাইয়াছেন। শুধু বাংলা ছন্দ ও বাংলা নাট্যসাহিত্যের ইতিহাসেই নয়, বাংলা রঙ্গমঞ্চের ইতিহাসেও গিরিশচন্দ্র এক নূতন যুগের সূচনা করিয়াছিলেন। সেইজন্ম ১৯১২ খ্রীষ্টাব্দে তাঁহার মৃত্যুতে বাংলা রঙ্গমঞ্চের ইতিহাসে আবার এক বিরামচিহ্ন দেখা দিল।

---

## ପରିशिଷ୍ଟ



## পরিশিষ্ট—ক

১৮৫২ সন হইতে ১৯০০ সন পর্যন্ত প্রকাশিত বাংলা নাটকের তালিকা

১৮৫২  
শুভ, যোগেন্দ্রচন্দ্র—কীর্তিবিলাস  
শিবদার, তারচরণ—ভদ্রাজুন

১৮৫৩  
ঘোষ, হরচন্দ্র—ভানুমতী চিত্তবিলাস

১৮৫৪  
ভরুদত্ত, রামনারায়ণ—কুলীন কুলসর্বধ  
সিংহ, কালীপ্রসন্ন—বাবু নাটক

১৮৫৫  
রায়, লক্ষ্মকুমার—অভিজ্ঞান শকুন্তলা

১৮৫৬\*  
মিত্র, উমেশচন্দ্র—বিধবা-বিবাহ  
মিত্র, রাখামাধব—বিধবা মনোরঞ্জন  
চট্টোপাধ্যায়, উমাচরণ—বিধবোদ্বাহ  
ভরুদত্ত, রামনারায়ণ—বেণীসংহার

১৮৫৭  
চট্টোপাধ্যায়, যদুগোপাল—চপলা-চিত্তচাপলা  
নন্দী, বিহারীলাল—বিধবা পরিণয়োৎসব  
সিংহ, কালীপ্রসন্ন—বিক্রমোর্বশী

১৮৫৮  
সিংহ, কালীপ্রসন্ন—সাবিত্রী-সত্যবান  
মুখোপাধ্যায়, মহেন্দ্রনাথ—চারইয়ারে তীর্থযাত্রা  
দত্ত, মাইকেল মধুসূদন—শর্মিষ্ঠা  
চট্টোপাধ্যায়, গুণনিধি, ত্রিনারায়ণ—কলিকোভুক

\* এই বৎসর বিধবা-বিবাহ বিধিবদ্ধ হয়।

ঘোষ, হরচন্দ্র—কৌরব বিয়োগ  
চূড়ামণি, তারকচন্দ্র—সপত্নী  
ভরুদত্ত, রামনারায়ণ—রত্নাবলী  
ঠাকুর, যতীন্দ্রমোহন—বিদ্যাহর্ষ

১৮৫৯  
সরকার, মণিমোহন—মহাশেতা,  
পীরবল্লভ, শিমুএল—বিধবা বিরহ  
শর্মা, কালিদাস—মুক্তাবলী  
দে, উমাচরণ—নল-দময়ন্তী  
সিংহ, কালীপ্রসন্ন—মালতী-মাধব

১৮৬০  
দত্ত, মাইকেল মধুসূদন—একেই কি বলে সভ্যতা ?  
ঐ —বুড়ো শালিকের ঘাড়ের রৌ  
ঐ —পদ্মাবতী  
মিত্র, দীনবন্ধু—নীলদর্পণ নাটক  
মিত্র, যদুনাথ—বিশ্ববিনোদ  
ভরুদত্ত, রামনারায়ণ—অভিজ্ঞান-শকুন্তলা

১৮৬১  
দত্ত, মাইকেল মধুসূদন—কৃষ্ণকুমারী  
মুখোপাধ্যায়, হারাণচন্দ্র—দলভঞ্জন

১৮৬২  
মিত্র, হরিশচন্দ্র—মাণ্ড ধব্বে কে ?  
ঐ —শুভ্র শীতল  
চক্রবর্তী, ভুবনমোহন—ভ্রমরাসি বহু বিদ্বানি  
পাল, কুশদেব—কাদম্বিনী  
ঘোষ, রাখামাধ—পাড়া পাঞ্চে একি দায় ?

১৮৬৩

শুণ্ড, স্বরচন্দ্র—বোধেন্দু বিকাশ

মিত্র, দীনবন্ধু—নবীন তপস্বিনী

" হরিশচন্দ্র—জানকী

কর, দুর্গাদাস—স্বর্ণশঙ্খল

দত্ত, প্রাণনাথ—প্রাণেশ্বর

মুখোপাধ্যায়, ভোলানাথ—কনের মা কাদে

আর টাকার পুঁটুলি বাঁধে

সরকার, মণিমোহন—উষানিরঞ্জন

হালদার, রাধামাধব—বেণুনাথবিজয় বিবম বিপত্তি

১৮৬৪

চট্টোপাধ্যায়, যদুনাথ—বিধবা বিলাস

শীল, নিমাইচাঁদ—কাদম্বরী

ঘোষ, হরচন্দ্র—চারুমুখ চিত্তহর

মিত্র, হরিশচন্দ্র—জয়জয় বধ

মিত্র, হারকানাথ—মুঘল কুলনাশন

দত্ত, বিশ্বজ্ঞান—চোরবিজয় বড় বিদ্যা

১৮৬৫

বল্লভোপাধ্যায়, অন্নদাচরণ—শকুন্তলা

তর্করত্ন, রামনারায়ণ—যেমন কম তেমনি কল

১৮৬৬

তর্করত্ন, রামনারায়ণ—নব-নাটক

মিত্র, উষ্মচন্দ্র—সীতার বনবাস

" দীনবন্ধু—বিয়ে পাগুলা বুড়ে!

" " —সধবার একাদশী

মুখোপাধ্যায়, নবীনচন্দ্র—বুঝলে কি না!

কর্মকার, হরিশচন্দ্র—শ্রীবৎস চিন্তা

দেবী, কামিনীমুন্দরী—উর্বশী

শর্মা, পূর্ণচন্দ্র—শ্রীবৎস রাজার উপাখ্যান

দত্ত, ত্রৈলোক্যনাথ—প্রেমাবতী

অধিকারী, প্রেমধন—চন্দ্রবিলাস

চন্দ্রবর্তী, ক্ষেত্রমোহন—চক্ষুঃস্বির

তর্করত্ন, যদুনাথ—দুর্ভিক্ষদমন

১৮৬৭

মিত্র, দীনবন্ধু—লীলাবতী

শীল, নিমাইচাঁদ—এঁরাই আবার বড় লোক

দত্ত, প্রাণনাথ—সংযুক্তা স্বয়ংবর

মুখোপাধ্যায়, ভোলানাথ—কিছু কিছু বুঝি

বহু, মনোমোহন—রামাভিষেক

কর্মকার, হরিশচন্দ্র—জানকী-বিলাপ

মুখোপাধ্যায়, ত্রৈলোক্যনাথ—মেঘনাদবধ

দাসঘোষ, যদুনাথ—হেমলতা

চট্টোপাধ্যায়, নবীনচন্দ্র—বারশী বিলাস

তর্করত্ন, রামনারায়ণ—মালতী-মাধব

১৮৬৮

বল্লভোপাধ্যায়, গিরিশচন্দ্র—ইন্দ্রপ্রভা

" বেহারীলাল—দুর্গোৎসব

ঘোষ, চন্দ্রকালী—কুসুমকুমারী

সেনগুপ্ত, বিপিনমোহন—হিন্দুহিলা

ঠাকুর, সত্যেন্দ্রনাথ—হুশীলা-বীরসিংহ

বিজ্ঞানরত্ন, যাদবচন্দ্র—কীচকবধ

ঘোষ, বেণীমাধব—প্রান্তিরহস্ত

রায়, বনোয়ারীলাল—কুমুদতী

নন্দী, বিহারীলাল—মেঘমালা

মুখোপাধ্যায়, কিশোরীমোহন—বিপদই সম্পদের

মূল

" হারাণচন্দ্র—বঙ্গকামিনী

চট্টোপাধ্যায়, বনমালী—বরের কালীঘাটা

চট্টোপাধ্যায়, অঘোষনাথ—ধর্মস্ত্র নৃসিংহ গতি

সাত্তাল কালিদাস—নল-দময়ন্তী

সেনগুপ্ত, গোপালচন্দ্র—বিমাতা মনোরঞ্জন

১৮৬৯

ঠাকুর, গণেশনাথ—বিক্রমবার্ষিকী

শীল, নিমাইচাঁদ—চন্দ্রাবতী

বন্দ্যোপাধ্যায়, বটুবিহারী—হিন্দু মহিলা

বহু, মনোমোহন—প্রণয় পরীক্ষা

ভরু, রামনারায়ণ—উভয় সঙ্কট

" " —চক্ষুদান

কর্মকার, হরিমোহন—ইন্দুযতী

মিত্র, হীরালাল—আলালের ঘরের দুলাল

সিংহ, বিহারীলাল—রসরঞ্জন

শাধু, কেশবচন্দ্র—স্পর্শানন্দ

শ্রোত্রিয় ব্রাহ্মণ—অহরোহাহ

১৮৭০

ভদ্র, জগদ্ধ—দেবদেবী

বন্দ্যোপাধ্যায়, নগেন্দ্রনাথ—মালতী-মাধব

মুখোপাধ্যায় ভোলানাথ—প্রভাস-বিলন

কর্মকার, হরিমোহন—মাগসর্বধ

মিত্র, হরিশচন্দ্র—আগমনী

ভট্টাচার্য, কালীপদ—প্রভাবতী

রায়চৌধুরী, ক্রীশচন্দ্র—লক্ষণবর্জন

বহু, ফকিরচাঁদ—শিবাজীর অভিনয়

দে, বিপিনবিহারী—মনোহারিণী

চট্টোপাধ্যায়, মাধবচন্দ্র—হেমাজিনী

মজুমদার, মতিলাল—অদ্ভুত

বিদ্যালঙ্কার, জ্ঞানধন—হুধা না গরল ?

কাঞ্জিলাল, ক্ষেত্রমোহন—প্রমোদনাথ

দাস, জয়নাথ—জীবন উন্মাদিনী

সেন, জীবনকৃষ্ণ—ফাল্গুনো ঝগড়া

বোম্ব, কেশবনাথ—জ্ঞানদায়িনী

মিত্র, হারাণচন্দ্র—বিচ্ছেদনির্বাপ

সেন, অক্ষয়কুমার—প্রমনিরাম

১৮৭১

মুখোপাধ্যায়, ভোলানাথ—মৈথিলীমিলন

ভরু, রামনারায়ণ—রুস্তমীহারণ

দাস দে, মহেশচন্দ্র—কুলপ্রদীপ

দে, বিপিনবিহারী—একাদশীর পারণ

মিত্র, কৃষ্ণচন্দ্র—জ্ঞানদারঞ্জন

বন্দ্যোপাধ্যায়, চন্দ্রশেখর—রাজবালা

দাস বোম্ব, ধীরেশচন্দ্র—কুসুমকাশিনী

শাধু, অক্ষয়কুমার—রতনেই রতন চেনে

দত্ত, দ্বারকানাথ—বাক্সালার ভাবীমঙ্গল

চুডামণি, গিরিশচন্দ্র—পার্বতী-পরিণয়

মুল্লী, প্রাণগোপাল—চাষা কি মাছুষ নয় ?

চন্দ্রবর্তী, তারকনাথ—গিরিবালা

১৮৭২\*

ঠাকুর, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ—কিঞ্চিৎ জলযোগ

মিত্র, দীনবন্ধু—জামাই বারিক

" মদনমোহন—মনোরমা

" হরিশচন্দ্র—প্রহ্লাদ

" " —হতভাগ্য শিক্ষক

" " —ঘর থাকতে বাবুই ভেজে

" " —রাম-বনবাস

" " —সপত্নী কলহ

শীল, নিমাইচাঁদ—প্রবচরিত

বোম্ব, শিরিরকুমার—নয়শো রূপেরা

মুখোপাধ্যায়, নবীনচন্দ্র—উপসংহার

" তিনকড়ি—শিশুপ্রভা

" হরিগোপাল—দারুণা মশাই

চট্টোপাধ্যায়, প্রবোধচন্দ্র—রত্নবেদিকা

" সিদ্ধেশ্বর—কিন্নর কাশিনী

" রমণকৃষ্ণ—এই এক রকম

নাগ, উপেন্দ্রচন্দ্র—চমৎকার চম্পু

ভট্টাচার্য রামকালী—হিন্দু পরিবার

"নিভাষিনী ক্রীমতী"—অনুচা যুবতী

বন্দ্যোপাধ্যায়, অমুকুলচন্দ্র—দোষাচার

" অক্ষয়কুমার—সমাজ রহস্য

গঙ্গোপাধ্যায়, কেশবনাথ—চিত্রাজিনী

\*এই বৎসর ডিসেম্বর মাসে সাধারণ রজস্বকের প্রতিষ্ঠা হয়।

ভৰ্ব্বাচম্পতি, তারানাথ—ধনঞ্জয়-বিজয়  
 ঘোষ, চন্দ্রকালী—কুহুমকুমারী  
 দেবী, লক্ষ্মীমণি—চিরসম্মাসিনী  
 ঘোষ, গিরিশচন্দ্র (ছাদাডু, গিরিশ)—ধ্রুবতপস্বী

১৮৭৩

বন্দ্যোপাধ্যায়, কিরণচন্দ্র—ভারতমাতা  
 মিত্র, দীনবন্ধু—কমলে কামিনী  
 গীল, নিমাইচাঁদ—তীর্থমহিমা  
 মুখোপাধ্যায়, ভোলানাথ—আকাট মূৰ্খ  
 " কালিদাস—মৎস্তধরা

বসু, মনোমোহন—সতী নাটক  
 ভৰ্ব্বরত্ন, রামনারায়ণ—স্বপ্নধন  
 চক্রবর্তী, লক্ষ্মীনারায়ণ—নন্দবংশোদ্ভূত  
 দাস, লক্ষ্মীনারায়ণ—মোহন্তের এই কি কাজ !!!  
 ঘোষ, শিরকুমার—বাজারের লড়াই  
 রায়, হরলাল—হেমলতা  
 মশাররফ্ হোসেন, মীর—বসন্তকুমারী  
 " " " —জমীন্দারদর্পণ

ঘোষ, বেণীমাধব—ঋষিচরিত্র  
 " " —ভ্রমকোভূতক  
 চট্টোপাধ্যায়, দক্ষিণাচরণ—চোরা না শুনে ধর্মের  
 কাহিনী

" দয়ালচন্দ্র—হুশীলাসরলা হুম্মরী "  
 গীল, নিত্যানন্দ—আর কেহ যেন না করে  
 মিত্র, নিমচন্দ্র—শরৎকুমারী  
 চট্টোপাধ্যায়, ক্ষেত্রনাথ—দ্রবোপাখান  
 ঘোষ, যোগেন্দ্রনাথ—মোহন্তের এই কি কাজ !  
 মুখোপাধ্যায়, ভুবনচন্দ্র—মা এসেছেন ।  
 মজুমদার, হরিনাথ—অকুর সংবাদ

১৮৭৪

দাস, উপেন্দ্রনাথ—শরৎ-সরোজিনী  
 বন্দ্যোপাধ্যায়, কিরণচন্দ্র—ভারতে যবন

বসু, কৃষ্ণবিহারী—ভারত অধীন  
 " " —তুই না অবলা !  
 ঠাকুর, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ—পুরুবিক্রম  
 বন্দ্যোপাধ্যায়, দেবেন্দ্রনাথ—স্বর্গলতা  
 " নগেন্দ্রনাথ—সতী কি কলঙ্কিনী ?

মিত্র, প্রমথনাথ—নগনলিনী  
 মুখোপাধ্যায়, ভোলানাথ—নলদময়ন্তী  
 " " —মোহন্তের চক্রব্রণ

মিত্র, মদনমোহন—বৃহন্নলা  
 বসু, মনোমোহন—হরিশচন্দ্র  
 দত্ত, হাইকেল মধুসূদন—মায়াকানন  
 চক্রবর্তী, লক্ষ্মীনারায়ণ—কুলীনকন্ঠা অথবা  
 কমলিনী

" " —আনন্দ-কানন  
 চৌধুরী, শ্রীনাথ—আমি তো উম্মাদিনী  
 ঘোষ, হরচন্দ্র—রজত-গিরিনন্দিনী  
 রায়, হরলাল—শকুন্তলার  
 " " —বজ্রের স্থাবাসান  
 " " —রক্তপাল  
 " " —মধুমতী  
 মুখোপাধ্যায়, রামচন্দ্র—মাতালের জননীর বিলাপ  
 চট্টোপাধ্যায়, গঙ্গাধর—একেই কি বলে বাজালী  
 সাহেব ?

বন্দ্যোপাধ্যায়, হরিশচন্দ্র—বিবাহ ভঙ্গ  
 ? —বৃদ্ধস্ত তরুণী ভাষণ  
 মুখোপাধ্যায়, গোপালচন্দ্র—বিধবার দীতে মিশি  
 গুপ্ত, উমেশচন্দ্র—হেমলিনী  
 মুখোপাধ্যায়, হরিশচন্দ্র—মণিমাণ্ডলী  
 বসু, প্রমথনাথ—অমরসিংহ  
 মজুমদার, হরিনাথ—সাবিত্রী

১৮৭৫

বন্দ্যোপাধ্যায়, অন্নদাপ্রসাদ—উষাহরণ  
 " নগেন্দ্রনাথ—পারিজাত হরণ

বন্দ্যোপাধ্যায়, নগেন্দ্রনাথ—ঔইকোয়ার  
বহু, অমৃতলাল—হীরকচূর্ণ  
" কুঞ্জবিহারী—শত্রুসিংহ  
" মনোমোহন—নাগাশ্রমের অভিনয়  
" মহেন্দ্রলাল—চিতোর রাজসভা পদ্মিনী  
দাস, উপেন্দ্রনাথ—হরেন্দ্রবিনোদিনী  
ঠাকুর, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ—সরোজিনী  
পাল, তারিণীচরণ—ভীষ্মসিংহ  
বায়, ব্রজেন্দ্রকুমার—প্রকৃত বন্ধু  
" হরলাল—কনকপদ্ম

মুখোপাধ্যায়, ভোলানাথ—ধুবচোপাখান

" " দুর্ভাসার পারণ  
" " রামের রাজ্যপ্রাপ্তি  
" " —কৃষ্ণদেব  
" " —কলঙ্কভঞ্জন  
" " —মানভিক্ষা  
" " —বামন ভিক্ষা  
" " —পাণ্ডবের অজ্ঞাতবাস

মিত্র, মদনমোহন—বিচিন মিলন

হালদার, রাধামাধব—চন্দ্রলেখা

" " —শলিকলা

" " —এই কলিকাল

ভট্টরত্ন, রামনারায়ণ—ধর্মবিজয়

" " —কাস বধ

বহু সর্বাধিকারী, সত্যকৃষ্ণ—কর্ণাটকুমার

দত্ত, সুকুমারী—অপূর্ব সত্য

কর্মকার, হরিমোহন—মালিনী

রায়, রাজকৃষ্ণ—পতিব্রতা

সরকার, ভবেন্দ্রমোহন—ডাক্তারবাবু

করিয়, আবদুল—জগৎমোহিনী

মুখোপাধ্যায়, প্রমথনাথ—কুহুসে কৌট

ঘোষ, অঘোরনাথ—পদ্মবিকাশিনী

চৌধুরী, অক্ষয়কুমার—দুর্গাবতী নাটক

চট্টোপাধ্যায়, দক্ষিণাচরণ—চাকর-বর্ণণ

চক্রবর্তী, ক্ষেত্রপাল—হীরক অঙ্গুরীয়

রায়, রসিকচন্দ্র—সীতাদেবণ

সরকার, দ্বারকানাথ—সৈরিকী

মুখোপাধ্যায়, তারকনাথ—মাক্বেথ

ঘোষ, যোগেন্দ্রনাথ—অজয়েন্দু

রায়চৌধুরী, উপেন্দ্রনাথ—বীরবাল

মিত্র, উপেন্দ্রচন্দ্র—ঔইকোয়ার

বন্দ্যোপাধ্যায়, কৃষ্ণধন—প্রমথনাথ

মিত্র, বিহারীলাল—বিধবা বঙ্গবাল

দাস, জামাচরণ—কৃষ্ণক্ষেত্রোপাখান

গঙ্গোপাধ্যায়, দ্বারকানাথ—বীরনারী

১৮-৭৬

বহু, অমৃতলাল—চোরের উপর বাটপাড়ি

মিত্র, প্রমথনাথ—জয়পাল

" অতুলকৃষ্ণ—আদর্শ সত্য

" " —নির্বাপিত দীপ

" " —প্রণয়-কানন বা প্রভাস

" " —আগমনী

মুখোপাধ্যায়, ভোলানাথ—ভালারে মোর বাপ

হালদার, রাধামাধব—শৈব্যাঙ্কলরী

চক্রবর্তী, লক্ষ্মীনারায়ণ—নবাব সেরাজুদ্দৌলা

মহারায় ফ হোসেন, মীর—এর উপায় কি ?

দাস দে, মহেন্দ্রচন্দ্র—মহীরাবণ বধ

" বসাক, শ্যামলাল—হুশীলা-প্রীপতি

বিদ্যাস, তিনকড়ি—কামিনীকুমার

বন্দ্যোপাধ্যায়, বিশ্বনাথ—বিদ্যাহন্দর

১৮-৭৭

জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর—এমন কর্ম আর করব না

ঘোষ, গিরিশচন্দ্র—আগমনী

" " —অকাল বোধন

দাসী, কামিনীহন্দরী—রামের অধিবাস ( দ্বি-স )

ভট্টাচার্য, হরিশচন্দ্র—মেঘনাদবধ

বন্দ্যোপাধ্যায়, কেশবনাথ—কাকদ্বন্দ্বী



১৮৭৮

ঘোষ, গিরিশচন্দ্র—গোপন চূষন

" " —দোল-লীলা

মিত্র, মদনমোহন—শারদ প্রতিমা

" অভুলকৃষ্ণ—পিশাচিনী বা যাতনা-যন্ত্র

" " —কনক প্রতিমা

" " —বিজয়া বা প্রতিমা বিসর্জন

চট্টোপাধ্যায়, বিহারীলাল—মেঘনাদবধ বাঙ্গকাব্য

কর, রাধামাধব—বসন্তকুমারী

মিত্র, উপেন্দ্রচন্দ্র—জীবন-তারার

কর্মকার, হরিশোহন—পর্বত কুহুম

রায়, রাজকৃষ্ণ—অনলে বিজলী

গঙ্গোপাধ্যায়, কেদারনাথ—রাম-অভিষেক

" " —রাম বিলাপ

রায়, নন্দলাল—বিদেশিনী বিলাপ

দাসী, কুহুমকুমারী—কৈলাস কুহুম

গঙ্গোপাধ্যায়, কেদারনাথ—রাম-বনবাস

" " —জয়শঙ্ক বধ

" " —রামের রাজ্যভিষেক

" " —রাবণের দিগ্বিজয়

" " —গৌরীমিলন

" " —সাবিত্রী সত্যবান

ঘোষ, কেশবচন্দ্র—খণ্ড প্রলয়

স্থায়রত্ন, রামগতি—কুণ্ডিত কৌশিক

কাব্যবিশারদ, কালীপ্রসন্ন—সভ্যতা-সোপান

১৮৭৯

গঙ্গোপাধ্যায়, কেদারনাথ—সীতার বনবাস

ঘোষ, নগেন্দ্রনাথ—কৈলাস-কুহুম

ঠাকুর, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ—অশ্রমভী

তর্কচূড়ামণি, যোগেন্দ্রনাথ—কানন কথা

দেবী, স্বর্ধকুমারী—বসন্ত উৎসব

বন্দ্যোপাধ্যায়, যোগেন্দ্রনাথ—আমি তোমারই

বহু, দেবেন্দ্রবিজয়—প্রায়োপহাৰ

মিত্র, গোপালচন্দ্র—চন্দ্রকান্ত

" প্রমথনাথ—প্রেম-পারিজাত

মুখোপাধ্যায়, গোপালচন্দ্র—কামিনীকুঞ্জ

" ভোলানাথ—সীতার বনবাস

" " —নিকুঞ্জকানন

রায়, রাজকৃষ্ণ—লৌহ কারাগার

১৮৮০

বহু, কুঞ্জবিহারী—বসন্তলীলা

মিত্র, প্রমথনাথ—শুভসংহার

রায়, রাজকৃষ্ণ—তারক-সংহার

মিত্র, অভুলকৃষ্ণ—অম্বর কানন বা রত্নবেদী

চট্টোপাধ্যায়, বিহারীলাল—আচাভুয়ার বোম্বাচাক

বন্দ্যোপাধ্যায়, ক্ষেত্রনাথ—মায়ামুগ

বাগ্‌চি, দেবকণ্ঠ—নাটকান্তিনয়

গঙ্গোপাধ্যায়, কেদারনাথ—লক্ষণ বর্জন

মিত্র, উপেন্দ্রচন্দ্র—পূর্ণরাজ

" " —জীবনতারার

" রাধানাথ—উদ্বাহরণ

ঘোষ, নগেন্দ্রনাথ—প্রমীলার পুরী বা নারীদেশ

মিত্র, রাধানাথ—আগমনী

" " —বিজয়া

" স্বারকানাথ—নলিনী বা দিল্লী পতন

দ্বিজাভুষণ, নকুলেশ্বর—অপূর্ব ভারত উদ্ধার

কাব্যবিশারদ, কালীপ্রসন্ন—বিবাদ-প্রতিমা

১৮৮১

বহু, অমৃতলাল—তিলতর্পণ

" কুঞ্জবিহারী—কাঞ্চন কুহুম

" মনোমোহন—পার্থ পরাজয়

সাহাঙ্গল, কালিদাস—বিদ্যাহরণ

মিত্র, প্রমথনাথ—বীরকলঙ্ক

ঠাকুর, শৌরীন্দ্রমোহন—রসাবিকার-বুলবক

" রবীন্দ্রনাথ—বাস্তবিক-প্রতিভা

" " —ভয়হরণ

ঠাকুর, রবীন্দ্রনাথ—রূপচণ্ড

রায়, রাজকৃষ্ণ—হরধনুর্ভঙ্গ

চট্টোপাধ্যায়, বিহারীলাল—অহল্যা-হরণ

ঘোষ, গিরিশচন্দ্র—মায়াতরু

" " —মোহিনী প্রতিমা

" " —আনন্দরহো

" " —রাবণবধ

" " —অভিন্নমুখবধ

কাদেশ, আলী—মোহিনী প্রেমপাশ

মজুমদার, হরেন্দ্রনাথ—হামির

ঘোষ, নগেন্দ্রনাথ—মণি-মন্দির

" " —পার্থ-প্রসাধন

মিত্র, রাধানাথ—প্রশ্ন-পারিজাত

মুখোপাধ্যায়, চারুচন্দ্র—মলিক-মঙ্গল

" " —রত্নময়ী

কাব্যবিশারদ, কালীপ্রসন্ন—অবতারণ

১৮৮২

বহু, অমৃতলাল—ব্রজলীলা

ঠাকুর, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ—স্বপ্নময়ী

" রবীন্দ্রনাথ—কালমৃগয়া

চট্টোপাধ্যায়, বিহারীলাল—রাবণ বধ

ঘোষ, গিরিশচন্দ্র—সীতার বনবাস

" " —লক্ষণ বর্জন

" " —সীতাহরণ

" " —রামের বনবাস

" " —মলিন মালা

" " —ভেটিমঙ্গল

মিত্র, রাধানাথ—মায়াবতী

" " —মেঘেতে বিজলী

" " —কমলে কামিনী

" " —হরবিলাপ

সরকার, কিশোরীলাল—বেদবতী

বন্দ্যোপাধ্যায়, ইন্দ্রনাথ—হাতে হাতে ফল

ঘোষ, নগেন্দ্রনাথ—বিমুক্ত বেণীবন্ধন

১৮৮৩

বহু, অমৃতলাল—ডিম্‌মিস

রায়, রাজকৃষ্ণ—যদুবংশধ্বংস

ঘোষ, গিরিশচন্দ্র—ব্রজবিহার

হালদার, হরিশচন্দ্র—বেদবতী

খাঁ, মহেন্দ্রলাল—মথুরা-মিলন

মুখোপাধ্যায়, চারুচন্দ্র—প্রকৃতি

" " —দোললীলা

সিংহ, গোপালচন্দ্র—অপূর্ব মিলন

মুখোপাধ্যায়, প্রফুল্লচন্দ্র—অন্ধবিলাপ

বন্দ্যোপাধ্যায়, রামলাল—মানস-মোহিনী

১৮৮৪

বহু, অমৃতলাল—বিবাহ-বিভ্রাট

" কুঞ্জবিহারী—কুঙ্কলীলা

ঠাকুর, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ—হঠাৎ নবাব

" রবীন্দ্রনাথ—প্রকৃতির প্রতিশোধ

" " —নলিনী

রায়, রাজকৃষ্ণ—তরঙ্গীসেন বধ

" " —প্রহ্লাদ-চরিত্র

চট্টোপাধ্যায়, বিহারীলাল—দ্রৌপদীর স্বয়ংবর

ঘোষ, গিরিশচন্দ্র—হীরার ফুল

" " —বৃষকেতু

মিত্র, রাধানাথ—ত্রিবাৎসচিহ্না

১৮৮৫

চট্টোপাধ্যায়, বিহারীলাল—রাজকুমার বজ্র

মিত্র, অভুলকৃষ্ণ—ভীষ্মের শরণায়া

" " —ধর্মবীর মহম্মদ

মুখোপাধ্যায়, আশুতোষ—হরিশচন্দ্র

" গোপালচন্দ্র—চন্দ্রকলা

বাগ্‌চি, দেবকী—অশ্রুতলা

বন্দ্যোপাধ্যায়, হেমচন্দ্র—নাকে বৎ

১৮৮৬

বহু, অমৃতলাল—চাঁচুকো-বাড়ীজো

ঘোষ, গিরিশচন্দ্র—চৈতন্য-লালা

ভট্টাচার্য, রাখালদাস—স্বাধীন জেনানা

" " —হরুচির ধ্বজা

বন্দ্যোপাধ্যায়, জামাপদ—কামিনীকুমার

গোশ্বামী, জানকীনাথ—পাষণে কুম্ভ

সাহাল, ত্রৈলোক্যনাথ—যুগলমিলন

মিত্র, ভুবনকৃষ্ণ—ধর্মপরীক্ষা

দত্ত, রাজকৃষ্ণ—চন্দ্রপ্রভা

মুখোপাধ্যায়, ভুবনচন্দ্র—ঠাকুর পে।

১৮৮৭

চট্টোপাধ্যায়, বিহারীলাল—প্রভাস-মিলন

ঘোষ, গিরিশচন্দ্র—বেলিক বাজার

" " —বুদ্ধদেব চরিত

" " —নল-দময়ন্তী

মুখোপাধ্যায়, অক্ষয়চন্দ্র—অপূর্ব মায়ামিলন

ভট্টাচার্য, কুঞ্জবিহারী—অনঙ্গমঞ্জরী

" রাখালদাস—অবলা ব্যারাক

" " —রুদ্রিণী রঙ্গ

তরুচাঁদমণি, যোগেন্দ্রচন্দ্র—মহাপ্রস্থান

ভট্টাচার্য, হরিভূষণ—কমারসম্ভব

নাথ, মহেন্দ্রনাথ—কলির অবতার

১৮৮৮

দাস, উপেন্দ্রনাথ—দাদা ও আমি

ঠাকুর, রবীন্দ্রনাথ—মায়ার খেলা

রায়, রাজকৃষ্ণ—চন্দ্রহাস

" " —হরিদাস ঠাকুর

" " —কলির প্রহ্লাদ

চট্টোপাধ্যায়, বিহারীলাল—সীতা-স্বয়ংবর

" " —নন্দ-বিদায়

" " —পরীক্ষিতের ব্রজশাপ

মিত্র, অতুলকৃষ্ণ—নন্দবিদায়

" " —হিরণ্ময়ী

ঘোষ, গিরিশচন্দ্র—রূপ-সনাতন

ঘোষ, গিরিশচন্দ্র—বিদ্যমঙ্গল ঠাকুর

" " —পূর্ণচন্দ্র

চৌধুরী, পার্শ্বমোহন—নবলীলা

বন্দ্যোপাধ্যায়, কমলকৃষ্ণ—বিদ্যমঙ্গল ঠাকুর

রক্ষিত, হারাণচন্দ্র—শঙ্কর বিজয়

বন্দ্যোপাধ্যায়, হরেন্দ্রনাথ—বিজ্ঞানবাবু

ঘোষ, দয়ালচন্দ্র—বিদ্যাহৃদয়

মিত্র, রাখানাথ—আশালতা

" " —নববাসর

বন্দ্যোপাধ্যায়, নবকৃষ্ণ—বিচিত্রবিচার

চট্টোপাধ্যায়, যোগেন্দ্রনাথ—ভণ্ড দলপতি দণ্ড

১৮৮৯

বসু, কুঞ্জবিহারী—শকুন্তলা

" মনোমোহন—রাসলীলা

ঠাকুর, রবীন্দ্রনাথ—রাজা ও রাণী

রায়, রাজকৃষ্ণ—লোভেন্দ্র-গবেন্দ্র

" " —খোকাবাবু

" " —মীরাবাপ্ত

" " —বেলুনে বান্দালী বিবি

মিত্র, অতুলকৃষ্ণ—গাধা ও তুমি

" " —বকেশ্বর

" " —গোপী গোষ্ঠ বা রাধাকৃষ্ণের

দিবামিলন

ঘোষ, গিরিশচন্দ্র—প্রফুল্ল

" " —দক্ষযজ্ঞ

" " —বিষাদ

মিত্র, হেমচন্দ্র—নরসিংহ

বসু, নগেন্দ্রনাথ—ধর্মবিজয় বা শঙ্করাচার্য

মুখোপাধ্যায়, যোগেন্দ্রনাথ—চন্দ্রহংস

ঘোষ, নগেন্দ্রনাথ—বারাণসী-বিলাস

মিত্র, রাখানাথ—তারাতীর্থ

বন্দ্যোপাধ্যায়, হরেন্দ্রনাথ—টাইটেল বা

ভিক্ষার স্থলি

১৮২০

বহু, অমৃতলাল—তাজ্জব বাপার

" মনোমোহন—আনন্দময়

ঠাকুর, রবীন্দ্রনাথ—বিসর্জন

রায়, রাজকৃষ্ণ—চতুরালী

" —সত্যমঙ্গল

" —চন্দ্রাবলী

" —প্রহ্লাদ-মহিমা

" —জগা-পাগলা

" —জুজু

" —টাটকা-টোটকা

" —হীরে মালিনী

মিত্র, অতুলকৃষ্ণ—ভাগের মা গল্পা পায় না

ঘোষ, গিরিশচন্দ্র—হারানিধি

বহু, বিপিনবিহারী—শ্রীবৃদ্ধি

" —মাণিক জোড়

চট্টোপাধ্যায়, হরিদাস—জগা

১৮২১

বহু, অমৃতলাল—তরুবালা

" —বিলাপ

" —সম্মতি-সঙ্কট

" —রাজা-বাহাদুর

রায়, রাজকৃষ্ণ—লক্ষহীরা

" —রাজা বংশধর

" —নরমেঘবস্ত্র

" —লয়লা-মজহু

মিত্র, অতুলকৃষ্ণ—নিত্যলীলা বা উজ্জ্বল সংবাদ

ঘোষ, গিরিশচন্দ্র—মলিনা-বিকাশ

" —মহাপূজা

" —কমলে কামিনী

বন্দ্যোপাধ্যায়, হরেন্দ্রনাথ—ষোগেশ

বহু, জ্ঞানকীনাথ—বার বাহার

পাঠক, অঘোরনাথ—লীলা

দে, দুর্গাদাস—গয়জারে পাজী

১৮২২

বহু, অমৃতলাল—কালাপানি

" কুঞ্জবিহারী—শ্রীরামনবমী

ঠাকুর, রবীন্দ্রনাথ—চিত্রানন্দা

" —গোড়ায় গলদ

রায়, রাজকৃষ্ণ—বনবীর

চট্টোপাধ্যায়, বিহারীলাল—মোহনেশ

মিত্র, অতুলকৃষ্ণ—কলির হাট

সরকার, বিহারীলাল—হরিষে বিষাদ

দত্ত, হরিদাস—সরযু-প্রয়াণ

দাস, হন্দরীমোহন—মিউনিসিপ্যাল দর্পণ

দাস, প্রমথনাথ—নদের চাঁদ

" —পূজার রোস্নাই

দাস, জগৎচন্দ্র—মণিপুব

দেবী, স্বর্ণকুমারী—বিবাহ উৎসব

দাসী, গিরীন্দ্রমোহিনী—সন্ন্যাসিনী বা মীরাবাই

১৮২৩

বহু, অমৃতলাল—বিমাতা

রায়, রাজকৃষ্ণ—বেনজীর-বদ্রেমুনীর

দত্ত, অমরেন্দ্রনাথ—উষা

মিত্র, অতুলকৃষ্ণ—আমোদ-প্রমোদ

" —বুড়ো বাদর

ঘোষ, গিরিশচন্দ্র—মুকুলমুঞ্জরা

" —আবু হোসেন

ভট্টাচার্য, শরৎচন্দ্র—তান্ত্রিণী ভীল

বন্দ্যোপাধ্যায়, রামলাল—কমলা

" —কেদারনাথ—রত্নাকর

১৮২৪

বহু, অমৃতলাল—বাবু

" —একাকার

বিজ্ঞাবিনোদ, ক্ষীরোদপ্রসাদ—ফুলশয্যা

দত্ত, অমরেন্দ্রনাথ—মানকুঞ্জ

চট্টোপাধ্যায়, বিহারীলাল—মুই হাঁহু

" —মিলন

" —হরি-অবেষণ

" —যমের ডুল

মিত্র, অতুলকৃষ্ণ—মা

ঘোষ, গিরিশচন্দ্র—বড়দিনের বখশিস্

" —জনা

" —আলাদীন বা আশ্চর্য প্রদীপ

" —স্বপ্নের ফল

" —সত্যতার পাণ্ডা

মণ্ডল, কেশরনাথ—বেহদ বেহারা

রায়, গোবিন্দচন্দ্র—অভিজ্ঞান শকুন্তল

মিত্র, মদ্রাথনাথ—রূপমাধুরী

বসু, বৈকুণ্ঠনাথ—মান

১৮২৫

রায়, দ্বিজেন্দ্রলাল—সমাজবিভ্রাট বা ককি অবতার

ঘোষ, গিরিশচন্দ্র—করমেতি বাঈ

" নগেন্দ্রনাথ—দানলীলা

১৮২৬

ঠাকুর, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ—হিতে বিপরীত

বিজ্ঞাবিনোদ, ক্ষীরোদপ্রসাদ—প্রেমাজ্জলি

ঘোষ, গিরিশচন্দ্র—ফণির মনি

" —পাঁচ কনে

" —নসীরাম

" —কাল পাঁহাড়

চৌধুরী, নগেন্দ্রনাথ—হরিরাজ

সেন, মনোমোহন—বসন্ত

সরকার, যশোদানন্দন—অঙ্গুরীয় বিনিময়

মিত্র, চারুচন্দ্র—নীলা

" সিদ্ধেশ্বর—জড়ভণ্ড

চট্টোপাধ্যায়, কালীপ্রসন্ন—শ্রাবণী

দে, দুর্গাদাস—ছবি

১৮২৭

বসু, অমৃতলাল—বোমা

ঠাকুর, রবীন্দ্রনাথ—বৈকুণ্ঠের খাতা

রায়, দ্বিজেন্দ্রলাল—বিরহ

বিজ্ঞাবিনোদ, ক্ষীরোদপ্রসাদ—আলিবাঁবা

দত্ত, অমরেন্দ্রনাথ—কাজের খন্তম্

চট্টোপাধ্যায়, বিহারীলাল—নব রাহা

" —নরোত্তম ঠাকুর

ঘোষ, গিরিশচন্দ্র—হীরক-জুবিলী

" —পারশুপ্রহ্নন বা পারিসান

" নগেন্দ্রনাথ—দানযজ্ঞ

চট্টোপাধ্যায়, হরিশদ—দাতা কর্ণ

দে, দুর্গাদাস—ঈকুঙ্কর বাল্যলীলা

" —জুবিলী-যজ্ঞ

মুখোপাধ্যায়, রাজকৃষ্ণ—মলিন মুকুল

দাস, প্রমথনাথ—আলিবাঁবা

" —রাধাকুঞ্জ

রায়, কামিনী—পৌরাণিকী

১৮২৮

বসু, অমৃতলাল—গ্রাম্যবিভ্রাট

বিজ্ঞাবিনোদ, ক্ষীরোদপ্রসাদ—প্রমোদ-রঞ্জন

ঘোষ, গিরিশচন্দ্র—মায়াবসান

সেমগুপ্ত, সত্যচরণ—সাবিত্রী

দে, দুর্গাদাস—মিস্ বিনোবিবি

দেব, চুনীলাল—কটিক চাঁদ

মিত্র, হেমচন্দ্র—পতিদান

ভট্টাচার্য, হরকুমার—শঙ্করাচার্য

বিজ্ঞাবিনোদ, শিবচন্দ্র—গজেশ

১৮২৯

ঠাকুর, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ—পুনর্বসন্ত

" —অভিজ্ঞান-শকুন্তলা

বিজ্ঞাবিনোদ, স্বীরোদগ্রনাম—কুমারী  
দত্ত, অমরেন্দ্রনাথ—ত্রিকুণ  
ঘোষ, গিরিশচন্দ্র—দেলদার  
সরকার, নগেন্দ্রনাথ—মদালসা  
চট্টোপাধ্যায়, হরিপদ—কালকেতু  
দে, দুর্গাদাস—একোর ! ৯৯ !!!

১৯০০

বহু, অমৃতলাল—সাবাস আটাশ  
" —কৃপণের ধন  
" —আদর্শ বহু  
ঠাকুর, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ—বসন্ত-লীলা  
" —ধান-ভঙ্গ  
" —অলীকবাবু  
" —উত্তর চরিত  
" —রত্নাবলী  
" —মালতী-মাধব

রায়, বিজেন্দ্রলাল—পাখাঙ্গী  
" —হাহুপর্ণ  
বিজ্ঞাবিনোদ, স্বীরোদগ্রনাম—জুলিয়া  
" —বক্রবাহন  
ঘোষ, গিরিশচন্দ্র—ম্যাক্বেথ  
" —পাণ্ডবগৌরব  
" —মণিহরণ  
" —নন্দদুলাল  
বন্দ্যোপাধ্যায়, সতীশচন্দ্র—আবুল কাশেম  
সরকার, শৈলেন্দ্রনাথ—বাম  
দত্ত, রামচন্দ্র—লীলায়ুত  
আচার্য, চারুচন্দ্র—সত্যতা-সঙ্কট  
গঙ্গোপাধ্যায়, কেশবচন্দ্র—রাজা বো  
সেন, নবীনচন্দ্র—শুভনির্মাল্য  
মুখোপাধ্যায়, দামোদর—স্বকথা

# পরিশিষ্ট—খ

## নির্ঘণ্ট

অ	‘অমৃতবাজার পত্রিকা’ ৫২৩
‘অকাল-বোধন’ ৩৬৯	অর্ধেন্দুশেখর মুস্তফা ২২০, ৫২৩
‘অকুর যাত্রা’ ৩৬৫	‘অলৌকিকবাবু’ ৩৩৯, ৩৪১
অক্ষয়কুমার দত্ত ১৩৫, ১৩৭, ১৪২, ২০২, ২২৬, ২৩৫, ২৯৬, ৩৫৭	‘অশোক’ ৪৫২-৬০
অক্ষয়কুমার মৈত্রেয় ৪৪৬	‘অশ্রুধারা’ ৪৬১
অক্ষয়চন্দ্র সরকার ৫২৩	‘অশ্রুমতী নাটক’ ৩৩৪-৩৫
‘অচলায়তন’ ৫৭, ৫৮	‘অহল্যা-হরণ’ ৫৩২
অতুলকৃষ্ণ মিত্র ৫১৯, ৫২০, ৫২১, ৫২২- ২৩, ৫২৪, ৫২৫, ৫২৮-২৯, ৫৩১	অ।
‘অনঙ্গ রঙ্গিণী’ ৫৮২	‘আগমনী’ ৩৬৯, ৩৮৫
‘অনলে বিজলী’ ৫০৬	‘আত্মতত্ত্ব কৌমুদী’ ৫৮১
‘অন্নদা-মঙ্গল’ ১৩২	‘আদর্শবন্ধু’ ৪৭৯
‘অমৃতাপ নবকামিনী’ ৫৮৩	‘আদর্শ সতী’ ৫২০
অপরেণাচন্দ্র মুখোপাধ্যায় ২৫, ৩৬৩	‘আনন্দময় নাটক’ ৩২০
‘অপ্সর-কানন’ ৫২২	‘আনন্দ রহো’ ৪৪১
‘অপেরা হাউজ’ ৫২৭	‘আবু হোসেন’ ৪১৬
‘অবতার’ ৪২৩	‘আমোদ-প্রমোদ’ ৫২৩
‘অভিজ্ঞান-শকুন্তলা’ ১৬৪, ১৭০, ৩৫৬, ৩৬৪, ৪৭২, ৫৫২-৫৩, ৫৮১	‘আয়না’ ৪৩৮
‘অভিমত্য় বধ’ ৩৭৩	‘আয়েষা’ ৫২২
‘অভিশাপ’ ৩৯১	আরনল্ড্ ৩৯৮
‘অমরসিংহ’ ৫৮২	আরিস্টটেল ১০৩
অমরেন্দ্রনাথ দত্ত ৫১৯, ৫৩৩, ৫৩৪, ৫৩৫, ৫৭১	‘আলালের ঘরের দুলাল’ ১২, ১৩, ১৩৪, ১৬৬, ১৮৯, ১৯৯, ২০৪, ২১২, ২১৪-১৫, ২৩৫, ২৩৬
অমৃতলাল বসু ৫৪, ৪৬৪-৫০১, ৫১৯, ৫৩৫, ৫৩৯, ৫৪০, ৫৬৮, ৫৬৯	‘আলিবাবা’ ২৯৬, ৬০৪
	আলেকজান্ডার ৩২৭, ৪৫৫
	‘আশা-কুহকিনী’ ৩৩৪
	আশরাফ সিদ্দিকী ২৯৯

আন্তোষ দেব ৫৮৭

আসিয়াটিক সোসাইটি ১৫২

## ই

‘ইতালীয় অপেরা’ ৩৮৩

‘ইণ্ডিয়ান ডেলি নিউজ’ ১৪০

‘ইণ্ডিয়ান মিরর’ ৫২১

‘ইণ্ডিয়ান গ্রাশনাল থিয়েটার’ ৬০০

ইবসেন ৪১৭, ৫৮৪, ৬, ২০, ৩৭

ইস্ট-ইণ্ডিয়া কোম্পানী ২১৮

## ঈ

ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্ত ৯৮, ১০৬, ১৪২, ২০১, ২০২,  
২০৬, ২০৭, ২২৪, ৪৬৭

ঈশ্বরচন্দ্র বিজ্ঞানাগর ৮৫, ১৩৫, ১৩৭,  
১৩৯, ১৪২, ২২৬, ২৩৫, ২৮৯, ৩৫৭,  
৫৮৮

ঈশ্বরচন্দ্র সিংহ ( রাজা ) ২২, ১৫০, ১৫২,  
১৭৪, ৫৮২

ঈশ্বরচন্দ্র রায় ( রাজা ) ৫৫৪

## উ

উইলসন ৫৫৪

‘উৎকর্ষ বিরহ বিকট মিলন’ ৫১৬

উড ( জন ) ৫৫৭, ৫৬৫

‘উত্তররামচরিত’ ১৭০, ৩৭১, ৫৮২

‘উদ্ধব সংবাদ’ ৫২১

উপেন্দ্রনাথ দাস ৫২৩

‘উভয়-সঙ্কট’ ১৪৭, ৫২০

উমেশচন্দ্র মিত্র ২৮২, ৫২০

‘ঋগ্বেদ’ ৫১৩

## এ

‘একাকার’ ৪৮২

‘একেই কি বলে সভ্যতা?’ ১৮৮, ১৮৯,  
১৯১, ১৯২-৯৩, ১৯৫, ২৬৬, ২৯০, ৫২৭,  
৫২১

এডুইন্স আরনল্ড ৩৯৭

এলিভু বারেট ২৬৮

‘এস যুবরাজ’ ৫৩৫

‘এডুকেশন গেজেট’ ৫২৩

‘এর কি উপায়’ ২২৯

‘এম্বারেল্ড থিয়েটার’ ৬০৩, ৬০৮

## ও

‘ওথেলো’ ৩১৮, ৫৮৭

ওভিদ ৩৭৮

ওয়েল্‌স্‌, এম্‌. এল্‌. ২১২

‘ওরিয়েন্টাল থিয়েটার’ ৫৮৭, ৫৯৮

## ক

‘কর্ণাজুর্ন’ ৩৬৩

‘কনক-পদ্ম’ ৫৮১

‘কপালকুণ্ডলা’ ২৬২, ৫২৭, ৫২৯

‘কপূর মঞ্জরী’ ৪৩

কবি-কাহিনী ৩৮৯

কবিচন্দ্র ৪৭২

কমল কামিনী’ ২০৪, ২৫৪, ২৫৬, ২৫৮-  
৬০, ২৬২-৬৪, ৩৮৮, ৫২০

‘করমেতি বাড়ি’ ৪০২



- 'কর্মবীর' ৫৮২  
 'কলক-ভঞ্জন' ৪৭১  
 'কলি-কৌতুক' ২২০  
 'কলির প্রহ্লাদ' ৫, ১৭  
 'কলির হাট' ৫২৩  
 'কংসবধ নাটক' ১৪৬  
 'কাজের খতম' ৫৩৩  
 'কাণাকড়ি' ৫১৬  
 'কামিনী নাটক' ২২০  
 কামিনী রায় ৫৫  
 কার্জন, লর্ড ৮২  
 'কালাপানি' ৪৮৭  
 'কালাপাহাড়' ৪৪৪-৪৫  
 কালিদাস ১৬৪, ১৭০, ১৮৩, ২৪২, ২৪৫,  
 ৩৩৭, ৩৪২, ৪৭২, ৫৫২  
 কালীচন্দ্র রায় চৌধুরী ১২২  
 কালীপদ ঘোষ ৪০৩  
 কালীপ্রসন্ন চট্টোপাধ্যায় ৫৪৬  
 কালীপ্রসন্ন বন্দ্যোপাধ্যায় ৪৪৬  
 কালীপ্রসন্ন সিংহ ১৩৪, ২১২, ২৬৪,  
 ২৮৭, ২৯৩, ৫৫৩, ৫৮৮, ৫৯১  
 'কালীয়দমন যাত্রা' ৭৬, ৩৬৫  
 কালীরাম দাস ৬০, ৮৮, ১১০, ১১৫,  
 ১১৭, ২৭২, ৩৪৫, ৩৪৬, ৩৫৬, ৩৬৬,  
 ৩৭৩, ৩৮২  
 'কিছু কিছু বুঝি' ২২১  
 'কিঞ্চিৎ জলযোগ' ৩৩৭, ৩৩৮-৩৯, ৫২৭  
 কিরণচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় ৫২৬  
 কিশোরীমোহন মিত্র ৫৮৮  
 'কিন্নরী' ১২০  
 'কিসূমিস' ৫৩৪  
 'কীৰ্ত্তি-বিলাস' ১০২, ১০৬, ২২৫  
 'কুড়ে গরুর ভিন্ন গোষ্ঠ' ২৮৮  
 'কুমারসম্ভব' ৩৩৭, ৫৮১  
 'কুম্মকুমারী' ৫৮২  
 'কুলীনকুল-সর্বস্ব' ৪৪, ১২২, ১২৫, ১২৮,  
 ১৩১, ১৩২, ১৩৩, ১৩৪, ১৩৬, ১৩৭,  
 ১৪২-৪৩, ১৪৬, ১৬৩, ১৯২, ২২৭, ২৫৪,  
 ২৮৫, ২৮৯, ৫৭৬  
 কুন্তিবাঁস ৬০, ৬৬, ৩১১, ৩৪৫, ৩৪৬,  
 ৩৫৪, ৩৬৬, ৩৭০-৭১, ৩৭৩  
 'কৃপণের ধন' ৪২২  
 কৃষ্ণকমল গোস্বামী ৭৪, ৭৭  
 'কৃষ্ণকান্তের উইল' ৪৩৬  
 'কৃষ্ণকুমারী নাটক' ৪৪, ১৪২, ১৫৪-৫৫,  
 ১৫৭, ১৫৮, ১৭৭, ১৭৮-৭৯, ১৮০-৮১,  
 ১৮২-৮৩, ১৮৮, ১৯২, ২৯৩, ৩৩২,  
 ৩৩৫, ৫৯১  
 কেশবচন্দ্র গঙ্গোপাধ্যায় ২২, ১৭৬-৭৭,  
 ১৭৮, ৫৮২  
 কেশবচন্দ্র সেন ৩০১, ৫২০  
 'কেয়ামজাদার' ৫৩৪  
 'কোহিনূর' ৬০২  
 'কৌতুক সর্বস্ব' ৫৮১  
 'কৌরব বিয়োগ' ১০২, ১১০, ১১৭, ১১৯,  
 ৫৩১, ৫৫১  
 ক্লাসিক থিয়েটার ৬০৪, ৬০৮  
 ক্লোরোপ্রসাদ বিজ্ঞানবিনোদ ১৫, ২৫,  
 ১২০, ১৭৭  
 ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী ৫৮২

ক্ষেত্রমোহন ঘটক ২২০

ক্ষেমীশ্বর ৪৭২

খ

‘খাস-দখল’ ৪২৫, ৪২২

‘খোকাবাবু’ ৫১৭

গ

‘গঙ্গা-ভক্তিরঙ্গিনী’ ৫১০

‘গঙ্গামঙ্গল’ ৫১০

‘গঙ্গামহিমা’ ৫১০

‘গজদানন্দ ও যুবরাজ’ ৬০১

গণেন্দ্রনাথ ঠাকুর ৫৫৫

গদাধর শেঠ ৫৮৮

গল্‌স্‌ওয়াদি, জন, ২০, ২৬

‘গল্পগুচ্ছ’ ১৪

গান্ধী, মহাত্মা ৫২

‘গাথা ও ভূমি’ ৫২৩

‘গিরিগোবর্ধন’ ৫১৫

গিরিশচন্দ্র ঘোষ ১৪, ২০, ৪৭, ৪৫, ৫৪,

৮০, ৮১, ৮২, ১৭৩, ২২২, ৩০৪, ৩১১,

৩২১, ৩২২-২৩, ৩৪২-৪৬৩, ৪৬৫,

৪৭১, ৪৮০, ৫০২, ৫১২, ৫২০-২১, ৫২২,

৫৩০, ৫৩২-৩৩, ৫৩৫, ৫৬১, ৫৬৩,

৫৬৪, ৫৬৫, ৫৬৭, ৫৭৫, ৬০৮

‘গীত-গোবিন্দ’ ৬২, ৭০, ৭১, ৭৩, ৭৪,

৪৭১

গুণেন্দ্রনাথ ঠাকুর ১৪০, ৫২১

‘গুপ্তকথা’ ৫৩৪

‘গৃহলক্ষ্মী’ ৪৩৬

গ্যটে ১৬৪

‘গোড়ায় গলদ’ ৪৭, ১৪৫

গোপাল উড়ে ৭৭

‘গোপীগোষ্ঠ’ ৫২২

গৈরিক পতাকা ১৬

গৌরদাস ( বসাক ) ১৫০, ১৫৩, ১৫২

‘গৌরান্ধ’ ৩২৬

গ্যারিক ( মি: ) ৫২২

‘গ্রাম্য বিভ্রাট’ ৪২০

ঘ

‘ঘুমু’ ৫৩৪

চ

‘চক্ষুদান’ ১৪৭, ৫২৮

‘চতুরালীজ’ ৫১২

‘চমৎকার’ ৫১৬

‘চণ্ড’ ৪৪২

‘চণ্ড কোশিক’ ৪৭২, ৫৮১

‘চণ্ডালিকা’ ৫৮

‘চণ্ডীমঙ্গল’ ৭১, ৭৪, ৮৩, ২৮৫, ৩৮২, ৫২০

‘চন্দ্রবিলাস নাটক’ ২২৩

‘চন্দ্রহাস’ ৫১৬

চন্দ্রাবতী ২২৩, ৩৭১

‘চন্দ্রাবলী’ ৫১৩

‘চাটুজো-বাড়ুজো’ ৪৮২

‘চাবুক’ ৫৩৪

‘চার ইয়ারে তীর্থযাত্রা’

‘চারুখ-চিত্তহরা’ ১১৮, ৫৫১, ৫৫২, ৫৮২

‘চৈতন্য-চরিতামৃত’ ৪০০, ৪০৪

চিট্রাঙ্গদা ১৪

‘চিত্তবিনোদ’ ৫৮২

‘চৈতন্যদেব’ ৬২, ৭১, ৩৩৭, ৪০৩

‘চৈতন্য-ভাগবত’ ৬২, ৭৪, ৩৪৬, ৩২৩,  
৩২৪-২৫, ৩২৬, ৩২৯, ৪০০, ৪০৪

‘চৈতন্য-মঙ্গল’ ৩২৬

‘চৈতন্যলীলা’ ৩৮৮, ৩২৩, ৩২৫

‘চোরের উপর বাটুপাড়ি’ ৪৮১, ৫৬৮,  
৫৭০-৭১

‘চোখের বালি’ ১৪

## ছ

‘ছত্রপতি শিবাজী’ ৩০৫

‘ছাল নাই কুকুরের বাঘা’ ৫৭৪

## জ

জগদীশচন্দ্র বসু ( আচার্য ) ৬০৬

জগদিন্দ্রনাথ রায় ( মহারাজ ) ৬০৬

জগবন্ধু ভদ্র ২২৩

‘জগা পাগলা’ ৫১৮

‘জনা’ ৩৬৩-৬৪, ৩৭৫, ৩৭৬-৭৭, ৩৭৮-  
৭৯, ৩৮০-৮১, ৫০২, ৫৭১, ৫৭৫

‘জন্মাষ্টমী’ ৫৩২

‘জমিদার দর্পণ’-২২৬-২২

‘জয়দেব’ ৬৩, ৬২, ৭০, ৭৩

‘জামাই-বারিক’ ১৩৯, ১৪৫, ২০৪, ২০৮,  
২৫১, ২৫৩, ২৭৫, ২৭৬-৭৭, ২৮৩-৮৭,  
২৮৯, ৩১৫

জাহ্নবী দেবী ৪০৪

‘জীবন-স্মৃতি’ ৩২৬, ৩২৮

‘জীবনে মরণে’ ৫৩৪

‘জুজু’ ৫১৭

‘জুলিয়স্ সীজর’ ৫৮৬, ৫৮৭

জেম্‌স্ লঙ্ক ( রেভারেন্ড ) ২১২

জোড়াসাঁকো নাট্যালা ৫৮৭

জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর ৫৪, ১২০, ১৪০,  
৩২৫-৩৪১, ৩৫২, ৪৬২, ৪৭২, ৫১২,  
৫৫৫, ৫৫৬-৬০, ৫৬৫

‘জ্ঞান-প্রাণিনি সভা’ ৫৮৭

## ট

টঙ্ক ১৭৭, ১৭৮-৭৯, ১৮৩, ৩৩৪, ৪৭১

‘টাইটেল না ভিক্ষার ঝুলি’ ৫৭৩

‘টোটকা-টোটকা’ ৫১৮

টোলা অভিনয় ২২৯

‘টেমপেস্ট’ ৫৭৭

## ড

‘ডাক্তারবাবু’ ৫১৭

ডিরোজিও ২৬৯

‘ডিস্মিস’ ৪৮২

## ত

‘তপোবল’ ৩২১

‘তরণীসেন বধ’ ৫০৭

‘তরুবালা’ ৪৭৫

‘তাজ্জব ব্যাপার’ ৪৮৫

তারকচন্দ্র চুড়াগি ২৮৯

‘তারক-সংহার’ ৫০৭

তারাকরণ শিকদার ১২, ৪৪, ৮৮-১০২,

১০৫, ১০৭, ১০৮, ১৫৬, ২৯২

তারাগন্ধর বন্দ্যোপাধ্যায় ১৬

‘তিলোত্তমা সম্ভব’ ৬০০

‘তত্ত্ববোধিনী পত্রিকা’ ২০২, ২২৬

‘তিল-তর্পণ’ ৪৮২

‘তুমি যে সর্বনেশে গোবর্ধন’ ৫৩৬

থ

‘থিয়েটার’ ৫৩৪

দ

‘দক্ষয়জ্ঞ’ ৩৮৫

‘দম্পতী-প্রণয়’ ২৪১

‘দলভঞ্জন নাটক’ ২২১

‘দলিতা ফণিনী’ ৫৩৪

‘দশরথের যুগয়া’ ৫১১

‘দালিয়া’ ৫৩৫

‘দাদা ও আমি’ ৫২৩

‘দায়ে পড়ে দার-গ্রহ’ ৩৪১, ৫৬০

দিগন্তর মিত্র ২৮৭

দীনবন্ধু মিত্র ১৩, ৪১, ৪৪, ৪৫, ৪৭, ৪৮,

৫৪, ১১২, ১৩৪, ১৩৭, ১৩৯, ১৪১, ১৪২,

১৪৩, ১৪৫, ১৪৭, ১৫৮, ১৮২, ১৯১,

১৯৩, ১৯৬, ১৯৮-২২, ২০০-২৮৮, ২৮৯,

২২৫, ২২৬-২২, ৩০৩, ৩১৫, ৩১৮-১৭,

৩১৯, ৩২০, ৩২২-২৩, ৩২৬, ৩৩০-৩১,

৩৩৭, ৩৪১, ৩৫০-৫১, ৩৫৬-৫৭, ৪০৪,

৪১২, ৪২৭, ৪৩৩, ৪৩৯, ৪৬৫, ৪৬৮-৬৭,

৫১৬, ৫২৮, ৫৩৬

‘দুটি প্রাণ’ ৫৩৪

‘দুটি মনোচোরা’ ৫১২

দুর্গাদাস কর ২২২

‘দুর্গেশনন্দিনী’ ২৬২, ৫২৮

‘দুর্বার পারণ’ ৫১১

‘দুর্ভিক্ষদমন নাটক’ ২২৪

‘দুর্ধোধন-বধ’ ৫৩১

‘দেবলাদেবী’ ২২৩

দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুর ৩০১

দেবেন্দ্রনাথ বসু

‘দেলদার’ ৪১৫

‘দোল-লীলা’ ৩৮৩

‘দ্রৌপদী-স্বয়ংবর’ ৫৩২

‘দ্বন্দ্ব মাতনম্’ ৫০০

‘ছাদশ গোপাল’ ৫১৬

দ্বিজেন্দ্রলাল রায় ১৫, ৫৬, ৮২, ৪৪৬

ধ

ধর্মমঙ্গল ২৬১

‘ধর্মবিজয় নাটক’ ১৪৬

‘ধর্মবীর মহম্মদ’ ৫২২

‘ধীবর ও দৈত্য’ ৪৭৮

‘ধ্যানভঙ্গ’ ৩৩৭

‘ধ্রুব’ ৫৩৩

‘ধ্রুব চরিত্র’ ২২২, ৩৮৬-৮৭

ন

নগেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় ৫৫৫, ৫৯৩

নন্দকুমার রায় ৫৫২

‘নন্দজলাল’ ৩৮৪

‘নন্দবিদায়’ ৫২১, ৫৩১

‘নবজীবন’ ৪২৪

নবগোপাল মিত্র ৫২৬

‘নব-নাটক’ ১৪০, ১৪১, ১৪২-৪৩, ১৪৫,

১৪৬, ১৫৮, ২৫৪, ২৬২, ২৭৭, ২৮৫-৮৬,

২৮৯, ৩১৫, ৩১৬

‘নববাবু-বিলাস’ ১৮৯	১৪৫, ১৫৮, ১৯৬, ১৮৯-৯৯, ২০৪, ২০৯,
‘নববিবি-বিলাস’ ১৮৯	২১২, ২১৪-২২৬, ২৩০-৩২, ২৩৪-৩৮,
‘নব-যৌবন’ ৪৮১, ৫০০	২৪৩, ২৫৪, ২৬৮, ২৭১, ২৮৫, ২৮৭,
‘নব রাহা’ ৫৩২	২৯৬, ২৯৭, ২৯৮-৯৯, ৩১৬, ৩১৯, ৩২৩,
‘নবীন-তপস্বিনী’ ১৪১, ১৪২, ২০৪, ২৩৮,	৩৫১, ৪২৭, ৪৩৩, ৫৯৫
২৪১, ২৪৩, ২৫৩, ২৬৪, ৫৯৬	‘নৌকাডুবি’ ৬
নবীনচন্দ্র বসু ৫৮৬-৮৭, ৫৯৪	ত্যাগানেল থিয়েটার ৫৯৫, ৬০৮
নবীনচন্দ্র সেন ৩৫৯	
‘নয়শো রূপেয়া’ ২৯২	প
‘নরমেধ যজ্ঞ’ ৫১৫	‘পঞ্চগ্রাম’ ১৬
‘নরোত্তম ঠাকুর’ ৫৩২	‘পঞ্চরং’ ৪৬৯, ৫৩২-৩৩
নর্থক্রক, লর্ড ৫২১	‘পতিব্রতা’ ৫২০
‘নল-দময়ন্তী’ ৩৮৭	‘পথের পাঁচালী’ ১৬
‘নলিনী-বসন্ত’ ৫৭৯	‘পদ্মাবতী নাটক’ ১৫৪, ১৬৭, ১৬৮-৬৯,
নাসির শাহ্ ৪০১	১৭০-৭১, ১৭২-৭৩, ১৮৫, ৩৫৮
‘নসীরাম’ ৪০৫	‘পদ্মানদীর মাঝি’ ১৬
‘নাগাশ্রমের অভিনয়’ ৩২৪	‘পদ্মিনী উপাখ্যান’ ১৭৭, ১৮৪
‘নাগিনী কন্ঠার কাহিনী’ ১৬	পরমানন্দ অধিকারী ৭৬
‘নাট্যশাস্ত্র’ ২১, ৪২, ৪৩, ৬৯, ১৬৪	‘পরীক্ষিতের ব্রহ্মশাপ’ ৫৩১
‘নাট্যমন্দির’ ৬০৪	‘পাঁচ কনে’ ৪৩৮
নারায়ণ চট্টরাজ গুণনিধি ২২০	‘পাণ্ডব গৌরব’ ৩৮২
নিখিলনাথ রায় ৪৪৬	‘পাণ্ডব নির্বাসন’ ৫৩০, ৬০৩
‘নিত্যলীলা’ ৫২১	‘পাণ্ডবের অজ্ঞাতবাস’ ৩৭৪, ৬০২
নিত্যানন্দ ৩৯৫, ৪০৩, ৪০৪	‘পারশু গ্রন্থন’ ৪১৫
‘নিত্যানন্দ বিলাস’ ৪০৪	‘পারিসানা’ ৪১৫
নিমাইচাঁদ শীল ২২২, ২২৩	‘পার্থ পরাজয়’ ৩১৫
‘নিমাই সন্ন্যাস’ ৩৮৮, ৩৯৩, ৩৯৫, ৩৯৬	‘পিণ্ডদান’ ৫৩৮
‘নির্মলা’ ৫৩৪	‘পিঁপাচিনী’ ৫২৯
নীলকমল মিত্র ৫৯২	‘পুনর্বসন্ত’ ৩৩৭
‘নীল-দর্পণ’ ৪৫, ১৩৫, ১৪১, ১২৪-৪৩,	‘পুরুবিজয়’ ৩৩১, ৩৩২

‘পূর্ণচন্দ্র’ ৪০১, ৬০৩  
 প্যারীচরণ সরকার ২৬৮  
 ‘প্যারীচাঁদ মিত্র’ ১৩৪, ১৩৬, ২০৪, ২১৫,  
 ২৪৩, ২৪৪, ২৪৬, ২৯৬, ৫২২  
 ‘প্রণয় কানন’ ৫২১  
 ‘প্রণয়-পরীক্ষা নাটক’ ৩১৫, ৩১৭, ৩১৮-  
 ১৯, ৩২০, ৫৯৯  
 প্রাণনাথ দত্ত ২২৩  
 ‘প্রাণেশ্বর’ ২৯৩  
 প্রতাপচন্দ্র (রাজা) ১৫০, ১৫৯, ৫৮৯  
 ‘প্রতিমা-নাটক’ ১৭০  
 ‘প্রফুল্ল’ ৪১৯, ৪২০-৪২৭, ৪৩৪-৩৫  
 ‘প্রবোধ চন্দ্রোদয়’ ৫৮১  
 ‘প্রভাকর’ ২৯৪  
 প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায় ২০৭  
 ‘প্রভাবতী’ ৫৮২  
 ‘প্রভাস’ ৫২১  
 ‘প্রভাস-মিলন’ ৫৩১  
 ‘প্রভাস-যজ্ঞ’ ৩৮৪, ৫২১  
 ‘প্রমদরা’ ৫১৪  
 প্রসন্নকুমার ঠাকুর ৫৮৬  
 ‘প্রহ্লাদ-চরিত্র’ ৫০৩, ৫০৮  
 ‘প্রহ্লাদ-মহিমা’ ৫১০  
 প্রিয়মাধব বসু ২৯১  
 প্রেমচাঁদ তর্কবাগীশ ১৫২-৫৩  
 প্রেমধন অধিকারী ২৯৩  
 ‘প্রেম পারিজাত মহাশ্বেতা’ ৫৮১  
 ‘প্রেমের জেপলিন’ ৫৩৪  
 ফ  
 ‘ফটিক জল’ ৫৩৪

‘ফণীর মণি’ ৪১৪  
 ‘ফাউন্ট’ ১৬৪  
 ‘ফুল্লরা’ ৫২০  
 ফোর্ট উইলিয়ম কলেজ ৫৪৯, ৫৮৫  
 ব  
 ‘বউঠাকুরাণীর ছাট’ ৬০২  
 ‘বকেশ্বর’ ৫২৬  
 বকিমচন্দ্র (চট্টোপাধ্যায়) ৭, ১৩, ৫৫, ১৫১,  
 ১৮১, ১৮৩, ১৮৫, ২০১, ২০২, ২০৩,  
 ২০৪-২০৫, ২০৬-২০৭, ২০৯, ২২১,  
 ২২২, ২৩৬-৩৭, ২৩৮, ২৪১, ২৫৩,  
 ২৫৯, ২৬২, ২৬৯, ২৭১, ২৭৫, ৩২৬,  
 ৩৩১, ৩৩৯, ৩৪৪-৪৫, ৩৬২, ৪২৬,  
 ৪৩৬, ৪৪২, ৪৬৫, ৪৬৮, ৫২৩  
 ‘বঙ্গকামিনী নাটক’ ২৯১  
 ‘বঙ্গের অঙ্গচ্ছেদ’ ৫৩৫  
 ‘বঙ্গ নাট্যালায়’ ৫২০  
 ‘বঙ্গীয় নাট্যালায় ইতিহাস’ ৫৫০  
 ‘বড়দিনের পঞ্চরং’ ৪৩৭, ৫৩৮  
 ‘বড়দিনের বথ্‌শিস্’ ৪৩৭  
 বড়ু চণ্ডীদাস ৬৯, ৭৩  
 বটুকবিহারী বন্দ্যোপাধ্যায় ২৯১  
 ‘বনবীর’ ৫১৫  
 বনোয়ারীলাল রায় ৫৫৩  
 ‘বলিদান’ ৪৩২-৩৫  
 বল্লাল সেন ১২২  
 ‘বশীকরণ’ ৫০  
 ‘বসন্তলীলা’ ৩৩৭  
 ‘বসন্তকুমারী নাটক’ ২৯৪, ২৯৫,  
 ২৯৬-৯৭

‘বহুবাজার বদনাট্যালয়’ ৫২২	‘বিমাতা’ ৪৭৭
‘বাগবাজার এমেন্টার থিয়েটার’ ৫২২	‘বিমুক্ত বেণী বন্ধন’ ৫৮১,
‘বাণ যুদ্ধ’ ৫৩১	‘বিষে পাগলা বুড়ো’ ৪৭, ৪৮, ১২২,
‘বান্ধারাও’ ৫২১	২০৮, ২৪৫, ২৬৪-৬৫, ৩৪১, ৩৫১, ৪৩৯,
‘বাবু’ ৪৮৮	৫২৮
‘বাবু নাটক’ ২২৩	‘বিলাপ’ ৪৭৫
‘বামন ভিক্ষা’ ৫১১	‘বিশ্বমঙ্গল ঠাকুর’ ৩২৮, ৪০০
‘বামুনের মেয়ে’ ১১	বিশ্বস্তর মিশ্র ৩২৫
বার্গার্ড শ’, জর্জ ২, ২৬, ৫৮৪	‘বিষবৃক্ষ’ ১৮৩, ১৮৫, ২৭১, ৩১৭, ৩৬২,
বান্দ্রীকি ৬০, ৩৪৫, ৩৫২ ৩৬৬, ৫১২	৪৩৬
‘বান্দ্রীকি-প্রতিভা’ ৬০৭	‘বিষাদ’ ৪০৬
‘বাসর’ ৪১৫	‘বিষাদ-সিন্ধু’ ২২৪
‘বাহবা বাতিক’ ৪২৪	‘বিষ্ণুপ্রিয়া’ ৩২৬
‘বিক্রমাদিত্য’	‘বিসর্জন’ ১৪, ১৮৭
‘বিক্রমোবশী’ ৫৫৩, ৫৮১	বিহারীলাল চক্রবর্তী ৫৫
‘বিজয়বসন্ত’ ৪৭৭	বিহারীলাল চট্টোপাধ্যায় ৫১২, ৫৩০-৩৩
‘বিজয়া’ ৫২২	বিহারীলাল সরকার ৪৪৬
‘বিজ্ঞানবাবু’ ৫৪১	‘বীরাক্সা কাব্য’ ৩৭৮-৭৯
বিজ্ঞাপতি ৪০১	‘বুঝে কি না?’ ২২১
‘বিজ্ঞানাগরের স্বর্গে আবাহন’ ৪৭৫	‘বুড়ো বাদর’ ৫২৩, ৫২৮
বিজ্ঞানসাহিনী সভা ৫৫৪, ৫৮৮	‘বুড়ো শালিকের ঘাড়ে রোঁ’ ৪৭, ৪৮,
‘বিজ্ঞানন্দর’ ৭৬, ১৫২, ২০৬, ৫১৩, ৫২০	১৩৪, ১২৩, ১২৫, ১২৮-২২, ২৬৬, ২৯০
‘বিধবা কলেজ চাবুক’ ৫২৩	বুদ্ধদেব ৩২৮
‘বিধবা-বিবাহ নাটক’ ২৮২, ২৯০, ৫২০	‘বুদ্ধচরিত’ ৩২২
‘বিধবা বিরহ’ ২২০	‘বুদ্ধদেব চরিত’ ৩২৭
‘বিধবা-মনোরঞ্জন’ ২২০	বুদ্ধিমন্ত থা ৪০০
‘বিধবোদ্ধাহ নাটক’ ২২০	বৃন্দাবন দাস ৬২, ৩৪৬, ৩৯৩, ৩৯৪-২৫,
বিপিনবিহারী সেনগুপ্ত ২২১	৩২৬
‘বিবাহ-বিভ্রাট’ ৪৮৩	‘বৃন্দাবন দৃশ্যাবলী’ ৫৩২
বিবেকানন্দ, স্বামী ৩০১, ৩৪৪	‘বৃষকেতু’ ৩৮২

‘বেণেজির বদরেমণি’  
 ‘বেণীসংহার’ ৫৫২, ৫৮১.  
 বেদব্যাস ৬০, ৩৪৫, ৩৫২, ৩৬৬  
 বেলগাছিয়া নাট্যশালা ৫৮২, ৫৯৫  
 ‘বেলুনে বাঙ্গালী বিবি’ ৫১৭  
 ‘বেল্লিক বাজার’ ৪৩৭  
 ‘বেহুলা’ ২৯৯  
 ‘বৈকুণ্ঠের খাতা’ ৪৭, ৪৯, ৫০  
 ‘বোধেন্দু বিকাশ নাটক’ ২৯৪  
 ‘বৌবাবু’ ৫৪৬  
 ‘বৌমা’ ৪২০  
 ‘ব্যাপিকা বিদায়’ ৫০০  
 ‘ব্রজবিহার’ ৩৮৩  
 ‘ব্রজলীলা’ ৪৭১  
 ‘ব্রজাঙ্গনা কাব্য’ ৩৮৩, ৪৭১  
 ব্রহ্মবৈবর্তপুরাণ ৮০  
 ব্রজেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় ৫৫০  
 ব্রিটিশ ভারতীয় জমিদার ও ব্যবসায়  
 সমিতি ২১৯

### ভ

‘ভক্তমাল’ ৩৯৮, ৪০০, ৪০১  
 ‘ভক্তিমূলক নাটক’ ৩৯৫  
 ‘ভক্তিরত্নাকর’ ৪০০,  
 ‘ভক্তি রসাত্মক নাটক’ ৩৮৮  
 ‘ভগু দলপতি দত্ত’ ৫৪৫  
 ভট্টনায়ক ৫৫৪  
 ভবভূতি ৩৭১, ৫৫৩  
 ভবানীচরণ বন্দ্যোপাধ্যায় ২৬৪

ভরত ( নাট্য-শাস্ত্রকার ) ২১, ৪২, ৪৩,  
 ৬৯, ৭৩, ১৬৪  
 ‘ভদ্রার্জুন’ ১২, ৪৪, ৮৯, ৯৩, ৯৪, ৯৮,  
 ১০১, ১০২, ১০৫, ১০৭, ১০৮, ২৯২  
 ‘ভাগের মা গঙ্গা পায় না’ ৫২৩, ৫২৪  
 ‘ভানুমতী-চিত্তবিলাস’ ১০৭, ১০৮, ১০৯-  
 ১১, ৫৫১, ৫৫২, ৫৮২  
 ‘ভানুসিংহের পদাবলী’ ৫১২  
 ভারতচন্দ্র ( রায় ) ৭৬, ১০০, ১০১, ১০২,  
 ১১০, ১৩২, ২০৪, ৩৪৫, ৩৭৭, ৪১২  
 ‘ভারত-পাঁচালী ৭২’  
 ‘ভারত মাতা’ ৫৯৬  
 ‘ভারত-সাম্বনা’ ৫১৫  
 ভাস ১৬৪  
 ভিক্টর হিউগো ৪৯  
 ভিক্টোরিয়া ২১৮  
 ‘ভীমসিংহ’ ৫৮২  
 ‘ভীষ্মের শরশয্যা’ ৫১২, ৫২১  
 ‘ভোট-মঞ্চল’ ৪৩৬  
 ভোলানাথ মুখোপাধ্যায় ২৯১  
 ‘ব্রাহ্মি’ ৪০২

### ম

‘মজা’ ৫৩৩  
 ‘মদ খাওয়া দায়, জাত থাকার কি উপায়’  
 ২৪৩  
 ‘মদনমঞ্জরী’ ৫৮২  
 মনসার পাঁচালী ৭২  
 মনসা মঞ্চল ৭৪, ৮৩  
 মধুসূদন ( মাইকেল মধুসূদন দেথ )



মদনমোহন মিত্র ২২০, ৫২৮	‘মায়াবসান’ ৪২৮, ৪৩৬
‘মনের মতন’ ৪০৮	‘মায়ার খেলা’
‘মনোমোহন থিয়েটার’ ৬০২,	‘মারিয়াজ ফোর্সে’ ৩৪১, ৫৬০
‘মনোমোহন বসু ৫৪, ৩০৬-৩২৪, ৩৪৩,	‘মালতীমাধব’ ৫৫৩, ৫৫৪-৫৫, ৫৮১,
৪৭২, ৫০৪, ৫২২	৫৮২
‘মনোরমা নাটক’ ২২০	‘মিনার্ভা থিয়েটার’ ৫২৮, ৬০৭, ৬০৮
মলহর রাও হোল্কার ৪৭৩	‘মিলটন’ ২৭২
‘মলিন-মালা’ ৪১২	‘মিলন’ ৫৩২
‘মলিনা-বিকাশ’ ৪১৩	‘মিলন-কানন’ ৪১৬
মল্লিকার ৩৪১, ৪৮১, ৪২২, ৫৫০, ৫৫৫,	‘মীরকাশিম’ ৩০৫
৫৫৭, ৫৬০, ৫৬১, ৫৬৮-৬৯	মীর মশারফ হোসেন ২২৪-২২৯
মহাশ্মা গাঙ্গী ৫২, ৮২	‘মীরাবাদি’ ৪০২, ৫১৬
‘মহাপূজা’ ৪৬০	‘মুই হাঁড়’ ৫৩২
মহাভারত ৭২, ৮৮, ৯৩, ৯৪, ১০৪, ১০৮,	মুকুন্দ দাস ৮৩, ৩৪৫, ৩৪৬, ৩৮৮-৮৯
১০৯, ১১০, ১১৬, ১৫২, ২২২, ৩৪৭,	মুকুন্দরাম চক্রবর্তী ২৮৫
১৫৪	‘মুকুল-মুঞ্জরা’ ৪০৭, ৬০৭
মহেন্দ্রনাথ মুখোপাধ্যায় ২২০	মুনীর চৌধুরী ২২৯
‘মা’ ৫২০	‘মুচ্ছকটিক’ ১২, ১৮২
মাইকেল মধুসূদন (দত্ত) ১, ১৩, ২০,	মৃত্যুঞ্জয় বিদ্যালঙ্কার ৯৯,
২১, ২২, ২৩, ৪৪, ৪৫, ৪৭, ৪৮, ৪৯,	‘মৃণালিনী’ ২৬২, ৫২৯
৫৪, ৫৫, ৬০, ১৩৪, ১৩৭, ১৪১, ১৪২,	‘মেঘনাদবধ কাব্য’ ৬০, ১৪৮, ১৮০, ১৭২,
১৪৩, ১৪৮-১৯৯, ২০৪, ২০৬, ২০৭,	৩৭০, ৩৭২-৭৩, ৩৮১, ৩৮৯, ৫০৭, ৫৯৮
২০৯, ২১৯, ২৫৫, ২৬৪-৬৬, ২৬৯-৭০,	‘মেবার পতন’ ১৫
২৭২-৭৩, ২৯০, ২৯২-৯৩, ২২৬, ৩২৮,	মেটারলিঙ্ক ২০, ৫৮৪
৩৩১, ৩৩২, ৩৩৪-৩৫, ৩৪৩, ৩৪৫, ৩৫৬-	‘মেরী ওয়াইল্ডস অব্ উইগুসর’ ২৪৩
৫৭, ৩৬০, ৩৭০, ৩৭২-৭৩, ৩৭৮, ৪৪১,	‘মোহিনী প্রতিমা’ ৪১১
৪৪৩, ৪৭১, ৫২৪, ৫৪৫, ৫৫৫	‘ম্যাক্বেথ’ ২৫৬, ৩০৪, ৩৫২, ৩৭৫,
‘মায়াকানন’ ১৯৯, ৫২৮	৪৬২-৬৩, ৫৬৫, ৫৬৭, ৫৮২-৮৩
‘মায়াতরু’ ৪১১	
‘মালিনী’ ১৪	

## ষ

যতীন্দ্রমোহন ঠাকুর ২২, ১৫০, ১৫২,  
 ১৭৪, ২৫৬, ২৮৭, ৫২০  
 যত্ননাথ তর্করত্ন ২২৩  
 'যদুবংশ ধ্বংস' ৫১০,  
 'যমের ভুল' ৫৩২  
 'যাজ্ঞসেনী' ৪৭৩  
 'যাতনা-যন্ত্র' ৫২২  
 'যাদুকরী' ৪৭৮-৭৯  
 'যুগ-মাহাত্ম্য' ৫৩২  
 'যেমন রোগ তেমনি রোঝা' ৫৭৭  
 'যেমন কর্ম তেমনি ফল' ১৪৭, ৫২০  
 যোগীন্দ্রনাথ বসু ১২৫  
 যোগেন্দ্রচন্দ্র গুপ্ত ১০২-১০৫, ২২৪-২২৫  
 যোগেন্দ্রনাথ চট্টোপাধ্যায় ৫৪৫  
 যোগেশ চৌধুরী ২৫  
 'যায়সা-কা-তায়সা' ৪৩২, ৫৬১, ৫৬৪

## র

'রক্তকরবী' ৫৮  
 'রঘুবংশ' ২৪৫  
 'রঙ্গ-নাটিকা' ৪১৬  
 রঙ্গলাল বন্দ্যোপাধ্যায় ১৭৭, ১৮৪  
 'রজতগিরি' ১২০  
 'রজতগিরিনন্দিনী' ১১২  
 রজনীকান্ত গুপ্ত ৩০১  
 'রত্নাবলী' ২৩, ১৪২, ১৫০-৫১, ১৫২,  
 ১৫৪-৫৫, ১৫৬-৫৭, ১৫৯, ১৬১, ১৬৩,  
 ১৬৫, ৫৫২, ৫৮১  
 'রত্নবেদী' ৫২২

রবীন্দ্রনাথ ( ঠাকুর ) ১, ৬, ৮, ১৪, ১৫,  
 ১৬, ১৮, ২০, ২১, ৩১, ৩৫, ৩৬, ৩৮,  
 ৩৯, ৪৬, ৪৭, ৪৮, ৪৯, ৫০, ৫১, ৫৪,  
 ৫৫, ৫৬, ৫৭, ৫৮, ৫৯, ৬২, ১৪৫, ১৫১,  
 ১৮৭, ২০৭, ২০৮, ৩০৫, ৩২২, ৩৩৭,  
 ৩৬৫, ৪০৪, ৪১২, ৪১৪, ৪৬৫, ৫১২,  
 ৫৮৪, ৫৮৮, ৬০৭  
 রমেশচন্দ্র দত্ত ১৭৭, ১৭৮  
 রাখালদাস ভট্টাচার্য ৫৩৯, ৫৪০  
 রাজকৃষ্ণ দত্ত ৫৪৭  
 রাজকৃষ্ণ বন্দ্যোপাধ্যায় ৫২১  
 রাজকৃষ্ণ রায় ৪৫, ৩৬৫, ৫০২-৫১৮,  
 ৫১৯, ৫২২  
 'রাজবংশধ্বংস' ৫১৪  
 'রাজসিংহ' ১৭৮, ১৮১, ১৮২  
 'রাজস্থান' ১৭৮-৭৯, ৪৪১  
 'রাজস্থানের কাহিনী' ৩৩৪  
 'রাজা ও রানী' ১৪  
 রাজেন্দ্রলাল মিত্র ১২১, ৫৫২  
 'রাজা বাহাদুর' ৪৮৬  
 'রাজা বিক্রমাদিত্য' ৫০৮, ৫১১  
 'রাণা প্রতাপ' ১৫, ৪৪৫  
 রাধাকান্ত দেব (রাজা) ৫২৬  
 রাধারমণ কর ৬০৩  
 'রাধাকৃষ্ণের দিবামিলন' ৫২২  
 'রাবণ-বধ' ৩৬৯, ৫০৭, ৫৩০  
 'রামকৃষ্ণ কথামৃত' ৪৪৪  
 রামকৃষ্ণ পরমহংস ৩৪৪, ৩৮১, ৩৯৫,  
 ৪০৩, ৪০৫, ৪৪৪-৪৫  
 রামগতি শ্রায়রত্ন ১২৪, ১২৫

রামগোপাল ঘোষ ২৮৭, ৫৮২

‘রামচরিত নাটকাবলী’ ৫১১

রামনারায়ণ তর্করত্ন ২, ১ ৪৪, ৫৪, ১২১-

১৪৭, ১৪৯, ১৫৪, ১৫৬, ১৫৮, ১৬০,

১৬৫, ১২২, ১২৯, ২০৪, ২০৬, ২০৯,

২২৭, ২৫৪, ২৬২-৬৩, ২৭৭, ২৮৫, ২৮৯,

৩১৫, ৩১৬, ৩২৫, ৩২৬, ৩৩১, ৩৫৬-৫৭,

৫৫৪, ৫৯১

রামপ্রসাদ ( সেন ) ৩৮৫

রামমোহন রায় ( রাজা ) ৮৫

‘রামাভিষেক নাটক’ ৩১০, ৩১১, ৩১২

রামায়ণ ৬৯, ৭১, ৭৪, ৮০, ৮৩, ২২৯,

৩১১, ৩৩৭, ৩৫৪, ৩৬৮

‘রামের বনবাস’ ৩১০, ৩৭২, ৫১১, ৫১২

রামেশ্বর ভট্টাচার্য ৯৯, ১০০, ৩৪৫, ৩৮৬

‘রাসলীলা’ ৩১৫

রিচার্ডসন ২৬৯

‘রিজিয়া’ ২৩, ১৭৬-৭৭

রিপন, লর্ড ৪৩৬

‘রুক্ষিণী-হরণ’ ১৪৬

‘রুদ্রপাল’ ৫৮২

‘রূপ-সনাতন’ ৪০০

‘রোকা কড়ি চোকা মাল’ ৫৩৭

‘রোমিও জুলিয়েট’ ১১৮, ১৬৩, ২৫৪,

৫৭৯

## ল

লং ( রেভারেণ্ড ) ২৮৭

‘লক্ষপতি’ ৫১৪

‘লক্ষহীরা’ ৫১৬

‘লা মিজারেবল্’ ৪৯

‘লা আমার মেদিসিন’, ৫৬১

‘লা বুর্জোয়া জাতিয়ম্’ ৫৫৫

‘লাভ আমার মিথ্যাসিন’ ৫৫০

‘লার্ট গৌরাঙ্গ’ ৫৩৪

লালবিহারী দে ৪১৪

‘লায়লা-মজ্নু’ ৫১৬

‘লীলাবতী’ ২৪৫, ২৪৯-২৫০, ২৫৩-৫৬,

২৫৯, ২৬৩, ৩১৬-১৭, ৩১৯, ৩২২, ৫৯৩

‘লুলিয়া’ ৫২২

লোচন দাস ৩২৬

‘লোভেন্দ্র-গবেন্দ্র’ ৫১৮

‘লৌহ-কারাগার’ ৫১৫

## শ

শঙ্করাচার্য ৩৯২, ৪০৩

‘শত্রু সংহার’ ৫৮১, ৫৯৯

‘শর্মিষ্ঠা নাটক’ ৪৪, ১৫২-৫৩, ১৫৪, ১৫৬,

১৫৮-৫৯, ১৬১, ১৬৩, ১৬৪-৬৫,

১৬৬-৬৭ ১৭০, ১৮৫, ১৮৮, ২৯২, ৩৪৩,

৫৮৯, ৫৯৮

‘শরৎশশী’ ৫৮২

শরৎচন্দ্র চট্টোপাধ্যায় ৬, ৭, ১১, ১৫, ১৬,

৩১, ৩৫, ৩৬

‘শান্তি’ ৪৬২

‘শান্তি কি শান্তি’ ৪৩৪-৩৫

‘শিবায়ন’ ৯৯

‘শিরী ফরহাদ’ ৫২২

শিশিরকুমার ঘোষ ২৯২, ৫৯৬

সৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর ৫৯০

‘শ্রীকান্ত’ ৬

শ্রামবাজার নাট্যসমাজ ৫২৩

শ্রামলাল মুখোপাধ্যায় ৫৩৬

শূদ্রক ১৮২

‘শ্রীকৃষ্ণ কীর্তন’ ৬২, ৭০, ৭১, ৭৩, ৭৪

‘শ্রীকৃষ্ণের অন্নভিক্ষা’ ৫১৩

‘শ্রীকৃষ্ণ বিজয়’ ৭৪

‘শ্রীকৃষ্ণের পদধারণ’ ৫১৫

‘শ্রীবৎস-চিন্তা’ ১৬২, ৩২০, ৪৮০

শ্রীরাম-পাচালী ৭১, ৭২

শ্রীহর্ষ ১৪২, ১৬৫, ৫৫২, ৫৮২

### ষ

ষ্টার ( থিয়েটার ) ৫০২, ৫০৮

### স

‘সজীব পুত্ৰলো নাট’ ৪৩৬

‘সতী কি কলঙ্কিনী’ ৪৭১, ৬০১

‘সতী নাটক’ ৩০৬, ৩১০-৩১১, ৩১৩,  
৩১৪-৩১৫

‘সতী নাট্য’ ৫২২

‘সত্যমঙ্গল’ ৫১৬

‘সধবার একাদশী’ ৪৫, ১৮২, ১৯১, ১৯৩,  
২৪৫, ২৪৯, ২৬৬, ২৬৮-২৭১, ২৭৩-৭৪,  
৩৫১, ৫৩৬, ৫২৩

‘সপত্নী কলহ’ ২৮২

‘সপত্নী নাটক’ ২৮২

‘সপ্তমীতে বিসর্জন’ ৪৩৭

‘সভ্যতার পাণ্ডা’ ৪৩৮

‘সমাচার চন্দ্রিকা’ ৫৮৫

‘সম্মতি-সঙ্কট’ ৪৮৬

‘সরোজা’ ৬০৩

‘সংবাদ-প্রভাকর’ ২৪১

‘সরোজিনী নাটক’ ৩৩২

সাধারণ ব্রাহ্মসমাজ মন্দির ৬০৫

‘সাবাস আঠাশ’ ৪২১

‘সাবাস বান্ধালী’ ৪২৪-২৫

‘সাবিত্রী সত্যবান নাটক’ ২২৩, ৫৮৮

সারদাচরণ মিত্র ৪৩২

‘সারদা-মঙ্গল’ ৫৫

‘সিপাহী যুদ্ধের ইতিহাস’ ৩০১

‘সিরাজুদ্দৌল্লা’ ১৬, ৪৪৫-৪৪৭

‘সিরাজুদ্দৌল্লা’ ৩০৫, ৪৫৪-৫৮

‘সীতাহরণ’ ৩৭২

‘সীতার বনবাস’ ৩৭০-৭১

‘সীতার বিবাহ’ ৩৭১

‘সুভদ্রা’ ১৭৩, ১৭৪-৭৫

‘সুভদ্রা-হরণ’ ১৭৫

‘স্বরলতা’ ৫৮২

‘স্বরুচির ঋজা’ ৫৪০

স্বরেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় ৫৪১, ৫৪৩

‘স্বরেন্দ্র-বিনোদিনী’ ৬০১

স্বরূপান নিবারণী সমিতি ২৬৮

স্বরেন্দ্রনাথ ঘোষ ৪৬২

সেক্সপীয়র, ( উইলিয়ম্ ) ২, ৮, ১২, ২০,

২৮, ৮০, ৮৪, ১০৩, ১০৫, ১০৮, ১১০,

১ ৬, ১১৮, ১৪৮, ১৫৫, ১৫৬, ১৬৩,

১৮২-৮৩, ১৮৬-৮৭, ২৩৩, ২৩৮, ২৪১-

৪৪, ২৫৪, ২৫৬, ৩৪২, ৩৫০, ৩৫২-৫৩,

৩৫৪, ৩৬২, ৩৭৫, ৩৭৮-৭৯, ৩৮০-৮১,

৪০৭, ৪১৪, ৪২৫, ৪৬২-৬৩, ৪৯২, ৫৫১,

৫৬৫, ৫৬৭, ৫৭১, ৫৭৫, ৫৭৬

‘স্বপ্নধন’ ১৪৬

‘স্বপ্নময়ী নাটক’ ৩৩৬

‘স্বপ্নের ফুল’ ৪১৪

স্বর্ণকুমারী দেবী ১৭৭, ৬ ৬

‘স্বর্ণশঙ্খল নাটক’ ২২২

‘স্বাধীন জেনানা’ ৫৩২

## হ

হজরত মোহাম্মদ ৫২৯

‘হঠাৎ নবাব’ ৫৫৫, ৫৫৭, ৫৬৫

‘হঠাৎ বাদশা’ ৪১৬

‘হরগৌরী’ ৩৮৬

হরচন্দ্র ঘোষ ১০৭-১২০, ১৫৭, ৫৫১

‘হরধনুভঙ্গ’ ৫১১, ৫১২

‘হর-পার্বতী-মিলন’ ৩১৩

‘হরি-আশ্বেষণ’ ৫৩২

‘হরিরাজ’ ৫৭১, ৫৭২, ৫৭৪-৭৬, ৫৮৩

‘হরিদাস ঠাকুর’ ৫১৫,

‘হরিবংশ’ ৮০,

হরিপদ চট্টোপাধ্যায় ৫৩৮

‘হরিশ্চন্দ্র নাটক’ ৩১৫, ৪৭২, ৫২২

হরিশ্চন্দ্র মিত্র ২৮৯

‘হরি-হর-লীলা’ ৫১৪

হারাগচন্দ্র মুখোপাধ্যায় ২২১

‘হিরিহর নন্দী’ ৫৪৪

‘হলো কি?’ ৫৩৪

হানিবল ৪৫৫,

‘হাস্তার্ণব’ ৫৮১

‘হারানিধি’ ৪২৭

‘হিতে বিপরীত’ ৩৪১

হিন্দু কলেজ ৫৮৫

‘হিন্দু পেট্রিয়ার্ট’ ৪৭৫, ৫৮৮

‘হিন্দু থিয়েটার’ ৫৮৬

‘হিন্দুমতে সমুদ্রযাত্রা’ ৪৮৭

‘হিন্দু মহিলা নাটক’ ২২১, ৫২২

‘হীরক চূর্ণ’ ৪৭৪

‘হীরক জুবিলী’ ৪৬১

‘হীরার ফুল’ ৪১৩

হীরালাল ঘোষ ৫৩৭

‘হীরে মালিনী’ ৫১৩

‘হতোম প্যাচার নক্সা’ ১৩৪, ১৩৭

হুসেন শাহ্ ৪০১

হেমচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় ৩৫৯, ৫৭৬, ৫৭৯

হেরাসিম লেবেডেফ ৫৪২-৫১, ৫৬১

‘হ্যামলেট’ ২৮, ১০৫, ৪০৭, ৫৭১-৭২,

৫৭৫, ৫৭৬, ৫৭৯











